ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ

Στοιχεία μουσικής ανάλυσης

Αρμονικό λεξιλόγιο, γλωσσάριο μουσικών όρων
και οδηγίες συγγραφής εργασιών

ΑΘΗΝΑ 2021

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

Το παρόν πόνημα, *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης*, αποτελεί καρπό της παράλληλης ενασχόλησης του γράφοντος αφ’ ενός μεν με την μελέτη του μουσικού ρεπερτορίου και των μουσικοθεωρητικών πηγών του 18ου και 19ου αιώνος και αφ’ ετέρου με την διδασκαλία τους σε σειρά μαθημάτων στο πλαίσιο του προπτυχιακού προγράμματος σπουδών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών επί δέκα και πλέον συναπτά έτη. Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τίθενται διαρκώς πολλαπλά ζητήματα αρμονικής και δομικής ανάλυσης των μουσικών έργων στην βάση ενός γόνιμου και κριτικά αναστοχαστικού συγκερασμού “ιστορικών” και “σύγχρονων” προσεγγίσεων, που προϋποθέτει όμως σημαντικό απόθεμα γνώσης θεωρητικών όρων και εννοιών σε συνδυασμό και με την δυνατότητα αξιοποίησης πρόσφορων συμβολισμών και μεθοδολογικών εργαλείων, για τα οποία η υφιστάμενη πληροφόρηση στην ελληνική γλώσσα είναι ελάχιστη και ανεπαρκής. Έτσι, τα τελευταία χρόνια διαμορφώθηκαν σταδιακά και τέθηκαν στην διάθεση των φοιτητών α) μία σειρά πινάκων με αρμονικούς συμβολισμούς και σύντομες επεξηγήσεις, β) ένα γλωσσάριο μουσικών όρων, ως επί το πλείστον σχετικών με μουσικές μορφές, είδη και τεχνικούς αναλυτικούς όρους, καθώς επίσης γ) διεξοδικές οδηγίες για την σύνταξη και την επιμέλεια μιας επιστημονικής εργασίας και δη των βιβλιογραφικών αναφορών. Το παραπάνω υλικό, συγκεντρωμένο και εκ νέου επεξεργασμένο και εμπλουτισμένο σε μικρότερο ή (πολύ) μεγαλύτερο βαθμό, παρουσιάζεται πλέον στις σελίδες του εγχειριδίου αυτού ως μία περιεκτική συμβολή στα πεδία της μουσικής ανάλυσης και μορφολογίας, κατά κύριον λόγο, φιλοδοξώντας να καταστεί ένα εξόχως χρηστικό βοήθημα που θα παρέχει τα απαραίτητα στοιχεία και εφόδια για την περαιτέρω ενασχόληση και εμβάθυνση στους προαναφερόμενους τομείς ενδιαφέροντος.

Το πρώτο μέρος συνιστά μία ενδελεχή μελέτη του *αρμονικού λεξιλογίου* της τονικής μουσικής, δηλαδή των διαθέσιμων συγχορδιακών σχηματισμών και των συμβολισμών τους υπό μία θεώρηση που αφομοιώνει κατά το μάλλον ή ήττον τις κυριότερες σχετικές παραδόσεις που καλλιεργήθηκαν στον χώρο της μουσικής θεωρίας από τον 18ο έως και τον 20ό αιώνα. Παρ’ ότι ένα διαρκώς εμπλουτιζόμενο αρμονικό υλικό τίθεται ήδη από τα τέλη του 16ου αιώνος στην διάθεση των συνθετών αλλά και των μουσικών εκτελεστών που αναλάμβαναν την υλοποίηση της αυτοσχέδιας συνοδευτικής πρακτικής του basso continuo, η συστηματική του αποτύπωση σε συνάρτηση και με την ερμηνευτική διερεύνηση των λειτουργικά θεμιτών συνδέσεων μεταξύ των πολυειδών συγχορδιακών σχηματισμών στο πλαίσιο του τονικού συστήματος συντελείται μόλις κατά τον 18ο αιώνα, χάρη πρωτίστως στην συμβολή του Jean-Philippe Rameau που καθόρισε όλη την μετέπειτα αρμονική θεωρητική σκέψη.[1] Οι ιδέες του Rameau διαδόθηκαν και αναπτύχθηκαν περαιτέρω μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνος, συνεισφέροντας τα μάλα στον ιεραρχικό προσδιορισμό αλλά και στην έλλογη και αιτιοκρατική σύνδεση μίας σειράς από συγχορδίες με αναγωγή στις στοιχειώδεις σχέσεις μεταξύ των θεμελίων τους και αναφορά σε ένα προσωρινό ή μονιμότερο τονικό κέντρο. Ωστόσο, η θεωρητική ταυτοποίηση των επιμέρους συγχορδιών παρέμενε ακόμη εξαιρετικά δυσχερής, μέχρις ότου ο Abbé Georg Joseph Vogler και ιδίως ο Gottfried Weber εισηγήθηκαν την καθολική αναγωγή τους στις βαθμίδες της κλίμακας μίας τονικότητος με βάση τις θεμελίους τους, διαμορφώνοντας τοιουτοτρόπως ένα σύστημα για την συμβολική τους αναπαράσταση με λατινικούς αριθμούς. Στην πορεία του 19ου αιώνος, αυτή η “αρμονική θεωρία των βαθμίδων” αφομοίωσε επίσης στοιχεία της

[1] Για μία περιεκτική επισκόπηση και αποτίμηση της συμβολής του Rameau στο πεδίο της αρμονικής θεωρίας, με αναφορά τόσο στην προγενέστερη όσο και στην μεταγενέστερη σχετική παράδοση, βλ. Joel Lester, *Compositional theory in the eighteenth century*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1992, σ. 49-157 αλλά και 193-257.

παλαιότερης πρακτικής του basso continuo για τον λεπτομερέστερο προσδιορισμό της φύσης και της κατάστασης των παντοίων συγχορδιακών τύπων, οδηγώντας έτσι στους καθιερωμένους και ιδιαιτέρως εύχρηστους αρμονικούς συμβολισμούς της κοινής αρμονικής αναλυτικής πρακτικής που εφαρμόζεται μέχρι σήμερα.[2]

Εντούτοις, η προσέγγιση αυτή είναι ιδιαίτερα ελλιπής και εν πολλοίς επιφανειακή, καθ' ότι ορίζει μία συγχορδία περιγράφοντας μονάχα την σύσταση και την θέση της με αναφορά σε ένα τονικό κέντρο, δίχως να προσδιορίζει την *λειτουργία* της στα ευρύτερα συμφραζόμενα όπου αυτή εντάσσεται – με άλλα λόγια, μία αρμονική θεώρηση αυτού του τύπου αρκείται στην απλή *περιγραφή* αντί να υπεισέρχεται στην *ερμηνεία* των αρμονικών φαινομένων που ορθώς αξίωσε να διερευνήσει ευθύς εξ αρχής ο Rameau στο θεωρητικό του έργο. Η αναγκαιότητα αυτή κατέστη ολοφάνερη μετά τα μέσα του 19ου αιώνος και οδήγησε τελικά τον Hugo Riemann στην διατύπωση της "λειτουργικής αρμονικής θεωρίας", στο πλαίσιο της οποίας μία οποιαδήποτε συγχορδία εξετάζεται πάντοτε σε συνάρτηση με τον άμεσο περίγυρό της προκειμένου να αποκωδικοποιηθεί ως αντιπροσωπευτική μίας εκ των τριών λειτουργικών κατηγοριών – της τονικής, της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας – με αναφορά σε ένα δεδομένο τονικό κέντρο.[3] Η λειτουργική αυτή θεώρηση επαναφέρει στο προσκήνιο την ουσία της αρμονικής ανάλυσης, όμως οι συμβολισμοί που χρησιμοποιεί παραμένουν σε όλες τις κατά καιρούς αναπροσαρμογές τους πολυπλοκότεροι και σαφώς πιο δυσνόητοι και δύσκολα διαχειρίσιμοι σε σχέση με εκείνους που χρησιμοποιούνται στην ήδη αναφερθείσα αρμονική θεωρία των βαθμίδων. Επιπλέον, καμμία από τις παραπάνω προσεγγίσεις δεν φαίνεται να αποφεύγει, στην πραγματικότητα, την αβάσιμη και εξεζητημένη ερμηνεία πολλαπλών μεταβολών του τονικού κέντρου ακόμη και σε σχετικά σύντομα μουσικά χωρία, αποφέροντας έτσι μία αρμονική ανάλυση που συνήθως κατακερματίζεται σε αλλεπάλληλες υποτιθέμενες μετατροπίες, ενώ θα έπρεπε να γίνεται με αναφορά σε μία κύρια ή και λιγοστές άλλες δευτερεύουσες τονικότητες που επικυρώνονται μέσω πτωτικών διαδικασιών. Από την άλλη πλευρά, η αναγωγή της μουσικής επιφάνειας σε πολλαπλά βαθύτερα επίπεδα πρόσληψης, την οποίαν εύστοχα ανέδειξε ο Heinrich Schenker με το θεωρητικό του έργο στις αρχές του 20ού αιώνος, έθεσε εξ αρχής στο περιθώριο την λειτουργική αρμονική θεώρηση καθώς και τους συμβολισμούς της, καταφεύγοντας εν τέλει στην συστηματική χρήση διαγραμμάτων που όμως απομακρύνονται πλέον ολότελα από την πρακτική αλλά και την σκοπιμότητα της παραδοσιακής αρμονικής ανάλυσης.[4]

Κρίνοντας ότι όλες οι παραπάνω προσεγγίσεις έχουν την δυνατότητα να συνεισφέρουν στην παραγωγή αρμονικών εργαλείων ικανών να παρέχουν πλήρη και ουσιαστική ερμηνεία – και δη κατά τρόπον εύληπτο – στην ανάλυση του μουσικού ρεπερτορίου, στα κεφάλαια 1-6 του παρόντος εγχειριδίου επιχειρείται λοιπόν ένας συστηματικός συγκερασμός στοιχείων προερχόμενων από όλες τις προαναφερθείσες θεωρητικές παραδόσεις κατά τρόπον εκλεκτικό. Συγκεκριμένα, το "πνεύμα" της λειτουργικής αρμονίας εκφράζεται εν προκειμένω με το "γράμμα" της αρμονικής θεωρίας των βαθμίδων, οι εύχρηστοι αρμονικοί συμβολισμοί της οποίας επεκτείνονται προκειμένου να καλύψουν ακόμη και περιπτώσεις ευρύτερων τονικοποιήσεων κατά την δόκιμη λογική μίας σενκεριανής αντιμετώπισης του μουσικού λόγου, που αποκαλύπτει ένα λίγο βαθύτερο επίπεδο της μουσικής επιφάνειας χωρίς ωστόσο και να την εξαφανίζει από το προσκήνιο της αρμονικής ανάλυσης (όπως

[2] Για τις παραπάνω εξελίξεις στο πεδίο της αρμονικής ανάλυσης κατά τον 19ο αιώνα, βλ. ενδεικτικά: David W. Bernstein, "Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy", στο: Thomas Christensen (επιμ.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 778-811: 778-788· Peter Rummenhöller, "Harmonielehre", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe)* / *Sachteil*, Bd. 4, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1996, σ. 132-153: 138-142.

[3] Βλ. σχετικά Bernstein (ό.π., σ. 795-800) και Rummenhöller (ό.π., σ. 142-146).

[4] Για μία επισκόπηση της θεωρίας αλλά και της αναλυτικής πρακτικής του Schenker, βλ. William Drabkin, "Heinrich Schenker", στο: Thomas Christensen (επιμ.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 812-843.

κατά κανόνα – και εν πολλοίς αναπόφευκτα – συμβαίνει σε διαγράμματα σενκεριανής ανάλυσης όχι μόνο βαθύτερου αλλά και μέσου επιπέδου). Συνεπώς, οι ουσιώδεις ιεραρχήσεις και συσχετισμοί μεταξύ συγχορδιών αλλά και τονικών κέντρων εκφράζονται εδώ κατά τον απλούστερο αλλά και περιεκτικότερο δυνατό τρόπο, προσδίδοντας σε ήδη γνώριμα (και ενίοτε απορριπτόμενα ως δήθεν ατελέσφορα) αναλυτικά εργαλεία το ερμηνευτικό σθένος και βάθος που απαιτεί ένα τέτοιο εγχείρημα.

Το πρώτο κεφάλαιο αφιερώνεται αποκλειστικά στις τρίφωνες συγχορδίες του τονικού συστήματος. Αρχικά παρουσιάζονται οι κύριες συγχορδίες στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο και ακολούθως οι δευτερεύουσες – σχετικές και αντιθετικές – καθώς και ευάριθμες ελαττωμένες και αυξημένες συγχορδίες που ενυπάρχουν στο πλαίσιο δύο ομώνυμων τονικοτήτων αναφοράς. Οι διαφορετικές καταστάσεις όλων των παραπάνω συγχορδιών εξετάζονται στην συνέχεια, όπως και οι συμβολισμοί τους όταν αυτές αξιοποιούνται ως “δάνειες” στο πλαίσιο του αντίθετου τρόπου από αυτόν στον οποίον ανήκουν *κατ᾽ αρχήν*, ενώ στο τέλος γίνεται αναφορά και στις ομώνυμες των δευτερευουσών συγχορδιών του ενός τρόπου και του άλλου, οι οποίες κάνουν την εμφάνισή τους στο διευρυμένο αρμονικό λεξιλόγιο της μουσικής του 19ου αιώνος. Με ανάλογο συστηματικό τρόπο διερευνώνται κατόπιν, στο δεύτερο κεφάλαιο, οι τετράφωνες και πολύφωνες συγχορδίες, ξεκινώντας από τις δύο βασικότερες εξ αυτών που είναι η δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης και η υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη έκτη, κατά την αντίληψη του Rameau αλλά και του Riemann. Η παρουσίαση των υπόλοιπων συγχορδιών μεθ’ εβδόμης στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο έπεται, προτού το παρόν κεφάλαιο ολοκληρωθεί με αναφορά στις συγχορδίες της δεσπόζουσας μετ’ ενάτης, ενδεκάτης και δεκάτης-τρίτης αλλά και σε περαιτέρω συγχορδιακούς σχηματισμούς μετ’ ενάτης που αξιοποιούνται κυρίως στο όψιμο τονικό ρεπερτόριο.

Αντικείμενο του τρίτου και του τέταρτου κεφαλαίου αποτελούν οι συγχορδίες που συμβάλλουν στην τονικοποίηση οιασδήποτε άλλης σύμφωνης συγχορδίας του μείζονος ή του ελάσσονος τρόπου πέραν της τονικής. Αρχικά εξετάζεται το σύνολο των συγχορδιακών τύπων που μπορούν να λειτουργήσουν ως διπλές δεσπόζουσες, συμπεριλαμβανομένων ακόμη και των αλλοιωμένων εκδοχών τους με έκτη αυξημένη που χρησιμοποιούνται τακτικά στο ρεπερτόριο ήδη από τον 18ο αιώνα, ενώ στην υπόλοιπη έκταση του τρίτου κεφαλαίου παρουσιάζονται όλες οι άλλες παρενθετικές συγχορδίες δεσπόζουσας που μπορούν να ενσωματωθούν και στους δύο τρόπους. Οι εξίσου πολυειδείς συγχορδίες διπλής υποδεσπόζουσας παρατίθενται και σχολιάζονται στην έναρξη του τέταρτου κεφαλαίου, ακολουθούμενες ομοίως από τις υπόλοιπες παρενθετικές υποδεσπόζουσες και στους δύο τρόπους, ενώ στην συνέχεια γίνεται συστηματική αναφορά και στο αρμονικό υλικό που δύναται να αποφέρει ευρύτερες τονικοποιήσεις της δεσπόζουσας, της υποδεσπόζουσας αλλά και των δευτερευουσών συγχορδιών στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο, ήτοι στις σχετικές, τις αντιθετικές και τις ομώνυμες αυτών, αλλά και στις “ναπολιτάνικες”, τις διπλές δεσπόζουσες και τις διπλές υποδεσπόζουσες όλων των παραπάνω αρμονικών περιοχών, που μπορούν προσωρινά να σφετερισθούν τον ρόλο της τονικής δίχως όμως να ακυρώσουν και την επενέργειά της σε βαθύτερο επίπεδο. Απ’ όσο γνωρίζω, ανάλογη διεξοδική πραγμάτευση για το εν λόγω ζήτημα δεν έχει επιχειρηθεί μέχρι τούδε στην διεθνή βιβλιογραφία.

Ανάλογη πρωτοτυπία διέπει και μεγάλο μέρος του επόμενου, πέμπτου κεφαλαίου, το οποίο πραγματεύεται μία πληθώρα διάφωνων συνηχήσεων που φθάνει μέχρι τα όρια του τονικού συστήματος. Εν πρώτοις, εξετάζονται λεπτομερώς όλες οι συγχορδίες με πέμπτη οξυμένη ή με πέμπτη βαρυμένη αλλά και συγχορδίες με αλλοιωμένη επιπρόσθετη έκτη ή με έβδομη οξυμένη είτε βαρυμένη που μπορούν να παρουσιασθούν σε μία μείζονα ή ελάσσονα τονικότητα. Εξίσου ενδελεχής, προσέτι, είναι η ακόλουθη διερεύνηση των συγχορδιακών σχηματισμών που προκύπτουν από την – κατιούσα ή ανιούσα, διατονική ή χρωματική – καθυστέρηση / επέρειση της θεμελίου, της τρίτης, της πέμπτης αλλά και της εβδόμης μίας οιασδήποτε συγχορδίας, ενώ το κεφάλαιο αυτό αποπερατώνεται στην συνέχεια κάνοντας μνεία σε συγχορδίες που σχηματίζονται επί ισοκράτη, σε μεικτές συγχορδίες αλλά και σε συγχορδίες που αρθρώνονται κατά τέταρτες.

Καίριας σημασίας, τέλος, είναι η συστηματική εξέταση των ποικίλων βαθμών συγγένειας που προκύπτουν μεταξύ αρμονικών περιοχών είτε τονικοτήτων κατά πέμπτες, τρίτες μικρές (σχετικές και ομώνυμες) και τρίτες μεγάλες (αντιθετικές και ομώνυμες), καθώς αποσαφηνίζει με ακρίβεια το μέγεθος της απόστασης από ένα αρμονικό ή τονικό κέντρο αναφοράς προς οποιοδήποτε άλλο στο πλαίσιο του τονικού συστήματος, ενώ παράλληλα σκιαγραφεί εντός αυτού και μία σειρά από συμμετρικούς αρμονικούς και τονικούς κύκλους. Η εν λόγω πραγμάτευση καταλήγει σε ένα περιεκτικό πλέγμα αρμονικών είτε τονικών σχέσεων, το οποίο ανάγεται στην θεωρητική παράδοση του 19ου αιώνος και χρησιμεύει ως "οδικός χάρτης" τόσο για πολυεπίπεδες αναλύσεις σε όλο το φάσμα του ρεπερτορίου της τονικής μουσικής όσο και για την χάραξη οιασδήποτε νέας "διαδρομής" θα ήθελε κανείς να επιχειρήσει – θεωρητικώς είτε πρακτικώς – στο ίδιο λειτουργικό πλαίσιο.

Το δεύτερο και μεγαλύτερο σε έκταση μέρος του ανά χείρας πονήματος είναι ένα *γλωσσάριο μουσικών όρων* απαραίτητων για την μουσική ανάλυση και δη την δομική και την μορφολογική θεώρηση του συνολικού ρεπερτορίου της τονικής μουσικής, ως επί το πλείστον, δηλαδή αυτού που εκτείνεται χρονικά από τον 17ο αιώνα μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνος (καίτοι δεν απουσιάζουν και περιστασιακές προεκτάσεις προς το παλαιότερο ρεπερτόριο του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης). Παρ' όλα αυτά, οι έννοιες που συγκαταλέγονται εδώ υπό μορφήν περιεκτικών και στενά αλληλεξαρτώμενων – μέσω πληθώρας παραπεμπτικών συνδέσμων – λημμάτων δεν εξαντλούνται σε τεχνικούς όρους της μουσικής θεωρίας, αλλά επεκτείνονται και σε πραγματεύσεις μουσικών ειδών καθώς και ευρύτερων ζητημάτων που είναι αναγκαίο να γνωρίζει κανείς προκειμένου να είναι σε θέση να αρθρώσει συγκροτημένο μουσικοθεωρητικό λόγο στην ελληνική γλώσσα. Προς τούτο, στο κεφάλαιο 7 έχουν συμπεριληφθεί αναφορές σε στοιχειώδεις έννοιες, διατυπώσεις και πρακτικές της μουσικής θεωρίας κυρίως με το συμφέρον της ευχερούς αξιοποίησής τους σε κείμενα μουσικής ανάλυσης, ενώ στα λήμματα των κεφαλαίων 8 και 9 (που παρατίθενται με αλφαβητική σειρά στο ελληνικό και το λατινικό αλφάβητο αντίστοιχα, ενίοτε ομαδοποιημένα υπό μία κεντρική έννοια, οι επιπρόσθετοι προσδιορισμοί της οποίας δηλώνονται έπειτα από άνω και κάτω τελεία) περιλαμβάνονται ακόμη και όροι προδήλως καταχρηστικοί, αδόκιμοι είτε εσφαλμένα αποδιδόμενοι στα ελληνικά.

Για την επιλογή των όρων και των εννοιών που συγκροτούν το παρόν γλωσσάριο αξιοποιήθηκε συνδυαστικά ένα πλήθος παλαιών και σύγχρονων πηγών: οι όροι είναι κατά μείζονα λόγο σύγχρονοι, αλλά το περιεχόμενό τους αντανακλά σε πλείστες όσες περιπτώσεις και μια μακρά ιστορική προοπτική, βασισμένη τόσο στο ίδιο το μουσικό ρεπερτόριο όσο και σε σημαντικές θεωρητικές πραγματείες του 18ου και του 19ου αιώνος, όπως π.χ. αυτές των Joseph Riepel, Heinrich Christoph Koch, Francesco Galeazzi, Anton Reicha, Heinrich Birnbach, Adolph Bernhard Marx και άλλων συγχρόνων τους.[5] Βασικά συγγράμματα αναφοράς από την πιο πρόσφατη βιβλιογραφία αποτελούν, προσέτι, η θεωρία του William Caplin για τις δομικές λειτουργίες που διέπουν την ενόργανη μουσική της κλασσικής περιόδου καθώς και η θεωρία για την μορφή σονάτας των James Hepokoski και Warren Darcy· πολλοί τεχνικοί όροι προέρχονται από τις δύο αυτές πηγές, συχνά όμως ανατροφοδοτούμενοι ή ενίοτε και κριτικά αντικρουόμενοι είτε ανακατασκευασμένοι από την διασταύρωσή τους με την παλαιότερη θεωρητική παράδοση και το ίδιο το ρεπερτόριο όπου βρίσκουν εφαρμογή. Επιπλέον, για την σύνταξη των λημμάτων που αναφέρονται στα μουσικά είδη απαραίτητη υπήρξε η καταφυγή στα μεγάλα λεξικογραφικά έργα *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Die Musik in Geschichte und Gegenwart* και *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, πέραν του πάντοτε χρήσιμου (και ήδη μεταφρασμένου στην γλώσσα μας) *Άτλαντος της μουσικής* του Ulrich Michels.[6]

[5] Τα στοιχεία των θεωρητικών πραγματειών των ανωτέρω συγγραφέων που έχουν ληφθεί υπ' όψιν για τις ανάγκες του παρόντος πονήματος παρατίθενται αναλυτικά στην τελική Βιβλιογραφία.

[6] Τα πλήρη στοιχεία για όλες τις παραπάνω αναφορές περιλαμβάνονται ομοίως στην τελική Βιβλιογραφία του παρόντος εγχειριδίου, όπου και καλείται κανείς να ανατρέξει για περισσότερες λεπτομέρειες.

Υπό την παρούσα μορφή τους, τα λήμματα που συγκροτούν το γλωσσάριο φιλοδοξούν να αποτελέσουν λιτά αλλά γόνιμα εναύσματα για την περαιτέρω εμβάθυνση τόσο στην μουσική θεωρία όσο και στο ίδιο το μουσικό ρεπερτόριο. Οπωσδήποτε, απέχουν παρασάγγας από μιαν ολιστική ή εξαντλητική θεώρηση του εκάστοτε υπό πραγμάτευση αντικειμένου, πλην όμως συγκεντρώνουν πολύτιμες πληροφορίες (από παγκοίνως έως ελάχιστα γνωστές και ενίοτε ακόμη και πρωτότυπες) κατά τρόπον ιδιαίτερα περιεκτικό και – θέλω να ελπίζω – εύληπτο και γόνιμο, ιδίως εφ' όσον η μελέτη τους δεν καταστεί γραμμική αλλά ακολουθήσει δημιουργικά τις ανεξάντλητες διαφορετικές ατραπούς που μπορεί να πάρει μέσω των παραπομπών σε άλλα λήμματα.

Οι *οδηγίες συγγραφής εργασιών*, στο τρίτο και τελευταίο μέρος (κεφάλαια 10 και 11), συντάχθηκαν για τις ανάγκες των νέων ερευνητών που έρχονται αντιμέτωποι με την πρόκληση της συγγραφής ενός επιστημονικού δοκιμίου μουσικής ανάλυσης οιασδήποτε εκτάσεως. Οι παρεχόμενες πρακτικές συμβουλές αποσκοπούν στην δημιουργία καλώς συγκροτημένων αλλά και επαρκώς επιμελημένων κειμένων στην ελληνική γλώσσα, χωρίς περιττές αφομοιώσεις κακών ή – έστω – προβληματικών πρακτικών που προέρχονται κατά κύριον λόγο από τον πρόσφατο αγγλοσαξωνικό τυπογραφικό χώρο αλλά και από έναν άκριτο μιμητισμό ή την απρόσεκτη αναπαραγωγή δεδομένων από ξένες γλώσσες χωρίς την πρότερη αναγκαία προσαρμογή τους στα ελληνικά. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στην πρακτική των παραθεμάτων που οφείλει να εφαρμόζεται με μεγάλη προσοχή αλλά και φειδώ, στις αναφορές σε κύρια ονόματα, τοπωνύμια, ιδρύματα και θεσμούς, τίτλους μουσικών έργων και έργων τέχνης ή του πνεύματος γενικότερα, στην χρήση ακρωνυμίων κ.λπ., πρωτίστως όμως σε μεθόδους σύνταξης των πάσης φύσεως βιβλιογραφικών λημμάτων όπως και μετέπειτα αξιοποίησής τους για τις απαραίτητες βιβλιογραφικές παραπομπές στο πλαίσιο μιας επιστημονικής εργασίας. Στον βαθμό, πάντως, που κάποιες από τις συμβουλές και τα σχόλια που αναπτύσσονται με αφορμή τα παραπάνω ζητήματα ενδέχεται να φανούν χρήσιμες ακόμη και σε περισσότερο έμπειρους ή "προχωρημένους" συντάκτες κειμένων γενικότερου περιεχομένου, ο παρών οδηγός δημοσιεύεται εδώ με την πεποίθηση ότι δύναται να αξιοποιηθεί περαιτέρω και πολυσχιδώς ως ευσύνοπτο βοήθημα για την γραπτή αποτύπωση των πορισμάτων οιασδήποτε έρευνας.

ΜΕΡΟΣ Α΄
ΑΡΜΟΝΙΚΟ ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ

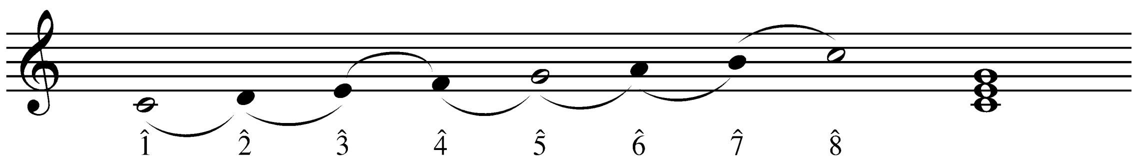
Κεφάλαιο 1: Τρίφωνες συγχορδίες

Σύνοψη: *Το παρόν κεφάλαιο αφιερώνεται αποκλειστικά στις τρίφωνες συγχορδίες του τονικού συστήματος. Αρχικά παρουσιάζονται οι κύριες συγχορδίες στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο και ακολούθως οι δευτερεύουσες – σχετικές και αντιθετικές – καθώς και ευάριθμες ελαττωμένες και αυξημένες συγχορδίες που ενυπάρχουν στο πλαίσιο δύο ομώνυμων τονικοτήτων αναφοράς. Οι διαφορετικές καταστάσεις όλων των παραπάνω συγχορδιών εξετάζονται στην συνέχεια, όπως και οι συμβολισμοί τους όταν αυτές αξιοποιούνται ως "δάνειες" στο πλαίσιο του αντίθετου τρόπου από αυτόν στον οποίον ανήκουν κατ' αρχήν, ενώ στο τέλος γίνεται αναφορά και στις ομώνυμες των δευτερευουσών συγχορδιών του ενός τρόπου και του άλλου, οι οποίες κάνουν την εμφάνισή τους στο διευρυμένο αρμονικό λεξιλόγιο της μουσικής του 19ου αιώνος.*

Προαπαιτούμενη γνώση: *Στοιχειώδεις έννοιες θεωρίας της μουσικής και γνώσεις μουσικής καταγραφής.*

1.1. Οι κύριες συγχορδίες στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο

Η τονική μουσική εδράζεται στην ιδέα της τονικότητος, δηλαδή στην ιεραρχική θεώρηση όλου του μελωδικού και αρμονικού υλικού με αναφορά σε έναν θεμέλιο φθόγγο, ο οποίος αποτελεί και την βάση της τρίφωνης συγχορδίας της τονικής. Συγκεκριμένα, εάν λάβουμε ως τονικότητα αναφοράς την Ντο-μείζονα, τότε η συγχορδία της τονικής σχηματίζεται με τους φθόγγους της θεμελίου ($\hat{1}$), της τρίτης ($\hat{3}$) και της πέμπτης της κλίμακάς της ($\hat{5}$), δηλαδή με δύο επάλληλα ανιόντα διαστήματα τρίτης, μεγάλης (ντο – μι) και μικρής (μι – σολ) αντίστοιχα:[1]

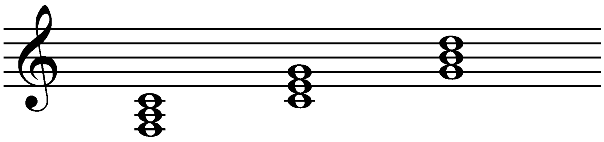


Παράδειγμα 1.1

Σε μία οποιαδήποτε μείζονα τονικότητα, η συγχορδία της τονικής είναι ομοίως μείζων, αφού έχει το διάστημα της μεγάλης τρίτης στην βάση της και αυτό της μικρής τρίτης στην κορυφή της. Στον βαθμό, τώρα, που η συγχορδία της τονικής θεμελιώνεται στην πρώτη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας, χρησιμοποιείται για την κατάδειξή της ο λατινικός αριθμός *ένα* και δη σε κεφαλαιογράμματη γραφή (Ι), η οποία δηλώνει εν γένει ότι στην βάση μίας συγχορδίας (σε ευθεία

[1] Οι αραβικοί αριθμοί με caret (^) δηλώνουν τις μελωδικές βαθμίδες της κλίμακας: η πρώτη βαθμίδα (θεμέλιος) σημειώνεται ως $\hat{1}$ (αλλά και ως $\hat{8}$ κατά την αναπαραγωγή της στην άνω οκτάβα), η δεύτερη βαθμίδα ως $\hat{2}$ κ.ο.κ. Πρβλ. και το λήμμα "Μελωδικές βαθμίδες της κλίμακας" στο κεφάλαιο 7. Επίσης, οι συζεύξεις που εμφανίζονται κάτω από τους φθόγγους της κλίμακας στο Παράδειγμα 1.1 παρασημαίνουν το διάστημα του τόνου ανάμεσα σε δύο διαδοχικούς φθόγγους, ενώ εκείνες που εμφανίζονται από πάνω αντιστοιχούν στο διάστημα του ημιτονίου.

κατάσταση) βρίσκεται το διάστημα της μεγάλης τρίτης.[2] Μία πέμπτη καθαρή πάνω από την θεμέλιο, επί της πέμπτης μελωδικής βαθμίδας, εδράζεται η συγχορδία της δεσπόζουσας (V), η οποία είναι και αυτή μείζων (καθώς συνίσταται επίσης σε μία τρίτη μεγάλη και μία τρίτη μικρή: σολ – σι και σι – ρε), ενώ μία πέμπτη καθαρή κάτω από την θεμέλιο, επί της τέταρτης μελωδικής βαθμίδας, τοποθετείται η βάση της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας (IV), που είναι ωσαύτως του ιδίου γένους και διαστηματικής δομής (φα – λα και λα – ντο).[3] Αξίζει να σημειωθεί ότι η ονομασία “υποδεσπόζουσα” δεν δηλώνει την τοποθέτηση της συγχορδίας αυτής κάτω από την δεσπόζουσα (η οποία είναι συμπτωματική) αλλά κάτω από την τονική, στον αντίποδα της δεσπόζουσας·[4] έτσι, οι δύο άλλες κύριες συγχορδίες, πέραν της τονικής, πλαισιώνουν συμμετρικά την κεντρική αυτή συγχορδία, εδραζόμενες στην υπερκείμενη και την υποκείμενη πέμπτη αντίστοιχα:[5]



Παράδειγμα 1.2

Ο ελάσσων τρόπος όπως και κάθε ελάσσων συγχορδία συνιστούν αντικατοπτρισμούς των μειζόνων αντίστοιχών τους. Εάν η μείζων συγχορδία δομείται από μία τρίτη μεγάλη και μία τρίτη μικρή σε ανιούσα φορά, η ελάσσων συγχορδία παράγεται από την κατιούσα αναδιάταξη των ιδίων αυτών διαστημάτων, που έχει ως αποτέλεσμα την τοποθέτηση της μεγάλης τρίτης στην κορυφή και της μικρής τρίτης στην βάση της συγχορδίας.[6] Εφ’ όσον λοιπόν διατηρηθεί το ίδιο πλαίσιο της καθαρής πέμπτης με αυτό του Παραδείγματος 1.1 (ντο – σολ), τότε η συγχορδία της τονικής της ντο-ελάσσονος (δηλαδή της ομώνυμης τονικότητος της Ντο-μείζονος) σχηματίζεται από την κορυφή

[2] Η διάκριση μεταξύ κεφαλαίων και πεζών λατινικών αριθμών για τις μείζονες και τις ελάσσονες συγχορδίες, αντίστοιχα, είναι σχεδόν τόσο παλαιά όσο και η αρίθμηση όλων των συγχορδιών μίας οιασδήποτε τονικότητος με λατινικούς αριθμούς· βλ. συγκεκριμένα: Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst (zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere)* – Erster Band: *Grammatik der Tonsezkunst*, B. Schott, Mainz 1817, σ. 256-258. Στην γερμανική λειτουργική αρμονία, εξ άλλου, η συγχορδία της μείζονος τονικής συμβολίζεται ως T (εκ του Tonika). Για όλες τις αναφορές στους λειτουργικούς αρμονικούς συμβολισμούς που ακολουθούν τόσο σε αυτό όσο και στα επόμενα κεφάλαια, λαμβάνεται υπ’ όψιν το εγχειρίδιο του Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 (10. Auflage). Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι υπάρχουν και σημαντικές παραλλαγές όσον αφορά τους συμβολισμούς που έχουν κατά καιρούς προταθεί και χρησιμοποιηθεί στο πλαίσιο της λειτουργικής αρμονικής παράδοσης· βλ. π.χ. ενδεικτικά: Peter Rummenhöller, λήμμα “Harmonielehre”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe)* / *Sachteil*, Bd. 4, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1996, σ. 132-153: 144-146.

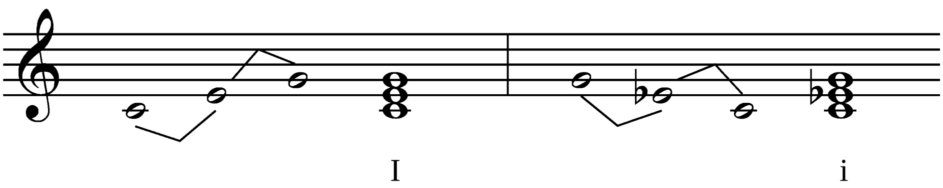
[3] Στην λειτουργική αρμονία, οι αντίστοιχοι συμβολισμοί είναι D για την συγχορδία της μείζονος δεσπόζουσας (εκ του Dominante) και S για την συγχορδία της μείζονος υποδεσπόζουσας (εκ του Subdominante).

[4] Βλ. αναλυτικότερα: Joel Lester, *Compositional theory in the eighteenth century*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1992, σ. 132, με αναφορά στον Rameau.

[5] Πρβλ. Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1929 (10. Auflage), σ. 54. Η διαμετρικώς αντίθετη σχέση δεσπόζουσας – υποδεσπόζουσας δηλώνεται και από τους εναλλακτικούς γι’ αυτές γερμανικούς όρους “Oberdominante” (“άνω δεσπόζουσα”) και “Unterdominante” (“κάτω δεσπόζουσα”). Βλ. π.χ. Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*, [Erster Theil], G. J. Decker – G. L. Hartung, Berlin – Königsberg 1774, σ. 35· επίσης: Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal-Edition, Wien 1922 (3. vermehrte und verbesserte Auflage), σ. 35-36.

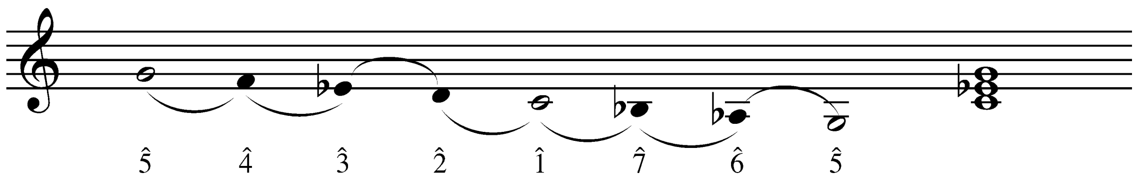
[6] Βλ. Riemann (ό.π., σ. 5-6) αλλά και – ήδη πολύ πριν από αυτόν – Carl Friedrich Weitzmann, *Der verminderte Septimenakkord*, Hermann Peters, Berlin 1854, σ. 26. Πρβλ. προσέτι David W. Bernstein, “Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy”, στο: Thomas Christensen (επιμ.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 778-811: 796, όπου η θεώρηση του Riemann συσχετίζεται και με την παλαιότερη αντίστοιχη του Rameau.

προς την βάση της, με μία κατιούσα μεγάλη τρίτη (σολ – μι-ύφεση) και μία κατιούσα μικρή τρίτη (μι-ύφεση – ντο):



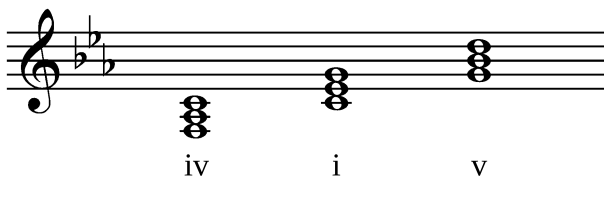
Παράδειγμα 1.3

Ανεξάρτητα όμως από τον τρόπο της παραγωγής της, η συγχορδία αυτή δεν παύει να αποτελεί την τονική της ντο-ελάσσονος (i), δηλαδή εκείνη που στην βάση της έχει την θεμέλιο της κλίμακας και που τίθεται στο επίκεντρο της ελάσσονος αυτής τονικότητος. Στην προκειμένη περίπτωση, η ενδεδειγμένη λατινική αρίθμηση για την συγχορδία αυτή κάνει χρήση της μικρογράμματης γραφής, η οποία δηλώνει γενικότερα ότι στην βάση μίας οιασδήποτε συγχορδίας (σε ευθεία κατάσταση) βρίσκεται το διάστημα της μικρής τρίτης.[7] Αξιοπαρατήρητη, επίσης, είναι η κατοπτρική σχέση της φυσικής κλίμακας του ελάσσονος τρόπου σε σχέση με αυτήν του μείζονος: η ίδια διαστηματική αλληλουχία (τόνου – τόνου – ημιτονίου – τόνου – τόνου – τόνου – ημιτονίου) που σε ανιούσα φορά παράγει την μείζονα κλίμακα (με έναρξη από το πεντάχορδο ντο – σολ σε ανιούσα διαδοχή φθόγγων· πρβλ. το Παράδειγμα 1.1), σε κατιούσα φορά αποφέρει την ελάσσονα κλίμακα (με έναρξη και πάλι από το ίδιο πεντάχορδο αλλά με κατιούσα – εν προκειμένω – πορεία από το σολ προς το ντο):[8]



Παράδειγμα 1.4

Αν οι τρεις κύριες συγχορδίες μίας οιασδήποτε μείζονος τονικότητος είναι μείζονες, στον ελάσσονα τρόπο είναι όλες τους – κατ’ αναλογίαν – ελάσσονες. Όπως λοιπόν η μείζων δεσπόζουσα και η μείζων υποδεσπόζουσα πλαισιώνουν την μείζονα τονική, ένθεν και ένθεν της ελάσσονος τονικής παρουσιάζονται η ελάσσων δεσπόζουσα (v) και η ελάσσων υποδεσπόζουσα (iv),[9] ως εξής:



Παράδειγμα 1.5

[7] Ομοίως και στην λειτουργική αρμονία, σύμφωνα τουλάχιστον με την παράδοση που ακολουθεί ο De la Motte (βλ. ειδικότερα: ό.π., σ. 84), η συγχορδία της ελάσσονος τονικής συμβολίζεται ως t (εκ του Tonika αλλά με μικρό γράμμα, προκειμένου να διακρίνεται από την ομώνυμή της μείζονα, την T).

[8] Πρβλ. εν προκειμένω και Weitzmann, ό.π., σ. 26-27.

[9] Οι αντίστοιχοι συμβολισμοί της λειτουργικής αρμονίας είναι d για την συγχορδία της ελάσσονος δεσπόζουσας (έναντι του D για την μείζονα δεσπόζουσα) και s για την συγχορδία της ελάσσονος υποδεσπόζουσας (έναντι του S για την μείζονα υποδεσπόζουσα).

Είναι πολύ σημαντικό να κατανοηθεί ότι η φυσική δεσπόζουσα του ελάσσονος τρόπου είναι μία ελάσσων συγχορδία, που περιλαμβάνει την βαρυμένη έβδομη βαθμίδα της φυσικής ελάσσονος κλίμακας και όχι την αλλοιωμένη (οξυμένη κατά ένα ημιτόνιο) εκδοχή της, που της επιτρέπει να λειτουργήσει ως προσαγωγέας με τάση προς την θεμέλιο και, άρα, μετατρέπει συνολικά την συγχορδία αυτή σε *ενεργή* (μείζονα) δεσπόζουσα![10] Με άλλα λόγια, η συγχορδία αναφοράς που σχηματίζεται επί της πέμπτης μελωδικής βαθμίδας στον ελάσσονα τρόπο είναι αυτή ακριβώς η ελάσσων δεσπόζουσα, η οποία στερείται προσαγωγέα, και όχι η μείζων δεσπόζουσα (με οξυμένη την έβδομη μελωδική βαθμίδα), η οποία βέβαια στην πράξη χρησιμοποιείται πολύ πιο τακτικά από την ελάσσονα, ακριβώς επειδή έχει την δυνατότητα να προσδώσει αυτήν την χαρακτηριστική ποιότητα της κατεύθυνσης (και λύσης) του προσαγωγέα προς την θεμέλιο που συνιστά ένα από τα πιο καίρια χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τονικότητος σε αντιδιαστολή με την τροπικότητα.[11]

1.2. Οι δευτερεύουσες συγχορδίες στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο: σχετικές και αντιθετικές

Σε κάθε κύρια συγχορδία αντιστοιχούν δύο δευτερεύουσες, οι οποίες παράγονται από την κύρια και συγγενεύουν άμεσα με αυτήν. Οι συγχορδίες αυτές ονομάζονται σχετική[12] και αντιθετική,[13] περιβάλλουν συμμετρικά την μητρική τους κύρια συγχορδία και, επιπλέον, είναι του αντίθετου γένους σε σχέση με εκείνη: από μία μείζονα κύρια συγχορδία πηγάζουν δύο ελάσσονες δευτερεύουσες, ενώ μία ελάσσων κύρια συγχορδία διαθέτει ως δορυφόρους μία μείζονα σχετική και μία μείζονα αντιθετική συγχορδία.

Η συγγένεια των δευτερευουσών συγχορδιών προς την εκάστοτε κύρια είναι πολύ στενή, διότι τόσο η σχετική όσο και η αντιθετική συγχορδία παράγονται με την αντικατάσταση ενός μόνο φθόγγου της κύριας συγχορδίας, ενόσω οι δύο άλλοι φθόγγοι παραμένουν κοινοί. Για να μπορέσει αυτό να γίνει εύκολα αντιληπτό, ας εξετάσουμε κατ' αρχάς τις δευτερεύουσες συγχορδίες που προκύπτουν από μία μείζονα συγχορδία, όπως την συγχορδία της τονικής στον μείζονα τρόπο.

Η σχετική ελάσσων της Ντο-μείζονος παράγεται με την αντικατάσταση της πέμπτης της κύριας συγχορδίας από την έκτη, η οποία βρίσκεται έναν τόνο υψηλότερα και συνιστά την θεμέλιο της δευτερεύουσας αυτής συγχορδίας σε ευθεία κατάσταση. Προκύπτει λοιπόν η συγχορδία λα – ντο – μι που θεμελιώνεται στην έκτη βαθμίδα της κλίμακας, μία μικρή τρίτη χαμηλότερα από την θεμέλιο της συγχορδίας της τονικής, και συμβολίζεται ως vi (με πεζούς χαρακτήρες, εφ' όσον βεβαίως είναι ελάσσων).[14] Από την άλλη πλευρά, η αντιθετική ελάσσων της Ντο-μείζονος παράγεται με την αντικατάσταση της θεμελίου της κύριας συγχορδίας από τον προσαγωγέα της,[15] δηλαδή από τον

[10] Βλ. περαιτέρω Schönberg, ό.π., σ. 119 κ.εξ.

[11] Ενώ λοιπόν στον μείζονα τρόπο ενυπάρχει ευθύς εξ αρχής το κρίσιμο αυτό χαρακτηριστικό, στον ελάσσονα τρόπο εισάγεται τεχνηέντως κατ' αναλογίαν (και – υπό μίαν έννοια – "παρά φύσιν"), με στόχο ακριβώς να διασφαλισθεί η αίσθηση της τονικότητος και δη στα καθοριστικά εκείνα σημεία όπου λαμβάνουν χώραν πτωτικές διαδικασίες. Βλ. χαρακτηριστικά: Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Paris 1722, σ. 56-57· πρβλ. περαιτέρω και De la Motte, ό.π., σ. 78-81.

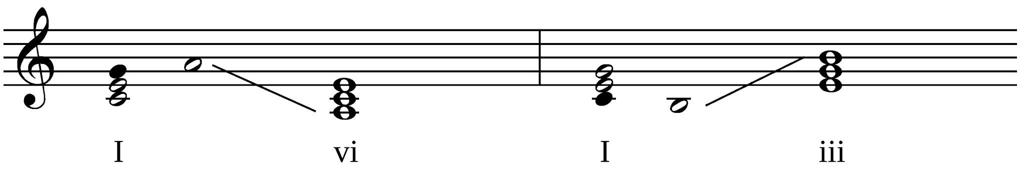
[12] *Parallelklang* ή απλώς *Parallele* στα γερμανικά (αλλά *relative* στα αγγλικά). Για την παρούσα ενότητα συλλήβδην, βλ. Riemann (ό.π., σ. 88-90) και De la Motte (ό.π., σ. 100-101).

[13] Εκ του γερμανικού όρου *Gegenklang* (αντιθετική συγχορδία), ο οποίος έχει επικρατήσει έναντι των εναλλακτικών όρων *Gegenparallele* (αντιθετική της σχετικής, δηλαδή αυτή που τοποθετείται στον αντίποδα της σχετικής) και *Leittonwechselklang* (αναφορικά με την επεξήγηση της σημασίας του τελευταίου αυτού όρου, βλ. την μεθεπόμενη υποσημείωση). Για την παρούσα ενότητα συλλήβδην, βλ. ομοίως Riemann (ό.π., σ. 93-95) και De la Motte (ό.π., σ. 101-103).

[14] Πρβλ. τον συμβολισμό της λειτουργικής αρμονίας Tp (εκ του Tonikaparallele), ο οποίος με τον κατάλληλο συνδυασμό κεφαλαίων και πεζών γραμμάτων δηλώνει επακριβώς την σχετική ελάσσονα της μείζονος τονικής.

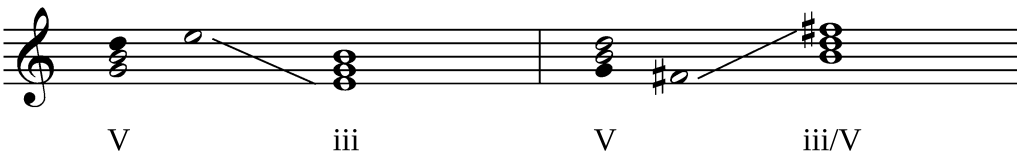
[15] Όπως εξηγεί ο Riemann (ό.π., σ. 93), η διαδικασία αυτή επιφέρει τόσο την μετατόπιση της θεμελίου της κύριας συγχορδίας κατά ένα βήμα ημιτονίου (*Leittonschritt* στα γερμανικά) όσο και την μεταβολή (*Wechsel*) του γένους από

φθόγγο που βρίσκεται ένα ημιτόνιο χαμηλότερα και αποτελεί την πέμπτη της δευτερεύουσας συγχορδίας σε ευθεία κατάσταση. Η νέα συγχορδία (μι – σολ – σι) θεμελιώνεται στην τρίτη βαθμίδα της κλίμακας, μία μεγάλη τρίτη υψηλότερα από την θεμέλιο της συγχορδίας της τονικής, και συμβολίζεται κατά την ίδια λογική ως iii.[16]



Παράδειγμα 1.6

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο σχηματίζονται οι δευτερεύουσες συγχορδίες και των άλλων κυρίων συγχορδιών στον μείζονα τρόπο. Η σχετική συγχορδία της δεσπόζουσας θεμελιώνεται επί της τρίτης βαθμίδας της κλίμακας και είναι ταυτόσημη ως προς το φθογγικό της περιεχόμενο (όχι όμως και ως προς την λειτουργία της) με την αντιθετική της τονικής· ο συμβολισμός της θα μπορούσε να είναι vi/V (δηλαδή ελάσσων σχετική της μείζονος δεσπόζουσας),[17] αλλά προτιμάται η απλοποιημένη εκδοχή του ως iii. Η αντιθετική συγχορδία της δεσπόζουσας, από την άλλη πλευρά, θεμελιώνεται επί της έβδομης βαθμίδας της κλίμακας και περιλαμβάνει έναν ξένο προς αυτήν φθόγγο, το φα-δίεση· η συγχορδία αυτή συμβολίζεται κατά τρόπον μονοσήμαντο ως iii/V (δηλαδή ελάσσων αντιθετική της μείζονος δεσπόζουσας),[18] προκειμένου να μην συγχέεται με την ελαττωμένη συγχορδία της vii που θα μας απασχολήσει παρακάτω (στην ενότητα 1.3).



Παράδειγμα 1.7

Περαιτέρω, η σχετική συγχορδία της (μείζονος) υποδεσπόζουσας εδράζεται επί της δεύτερης βαθμίδας της κλίμακας· ως η ελάσσων σχετική της μείζονος υποδεσπόζουσας θα μπορούσε να συμβολίζεται αναλυτικά ως vi/IV,[19] αλλά προτιμάται σαφώς ο απλοποιημένος συμβολισμός της ως ii. Τέλος, η αντιθετική συγχορδία της υποδεσπόζουσας εδράζεται επί της έκτης βαθμίδας της κλίμακας και είναι ταυτόσημη ως προς το φθογγικό της περιεχόμενο (όχι όμως και ως προς την λειτουργία της) με την σχετική της τονικής· ως εκ τούτου, αντί του αναλυτικού της συμβολισμού ως iii/IV (δηλαδή ελάσσων αντιθετική της μείζονος υποδεσπόζουσας)[20] προτιμάται η χρήση του απλοποιημένου συμβολισμού της ως vi.

την κύρια στην δευτερεύουσα συγχορδία, γι' αυτό και ο ίδιος ονομάζει την συγχορδία (*Klang*) που παράγεται κατ' αυτόν τον τρόπο *Leittonwechselklang*.

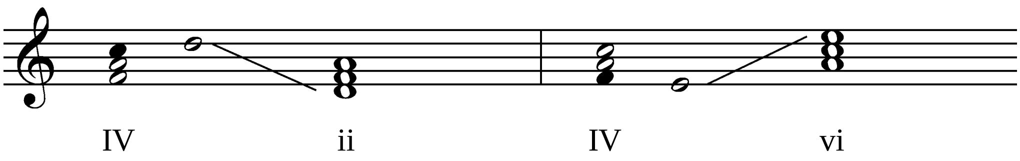
[16] Στην λειτουργική αρμονία χρησιμοποιείται ο συμβολισμός Tg (εκ του Tonikagegenklang), που αναφέρεται συγκεκριμένα στην ελάσσονα αντιθετική της μείζονος τονικής.

[17] Πρβλ. τον συμβολισμό της λειτουργικής αρμονίας Dp (εκ του Dominantparallele).

[18] Πρβλ. τον συμβολισμό της λειτουργικής αρμονίας Dg (εκ του Dominantgegenklang).

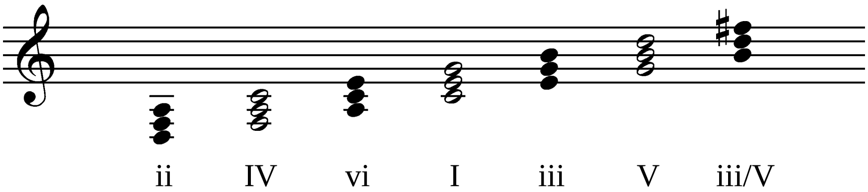
[19] Πρβλ. τον συμβολισμό της λειτουργικής αρμονίας Sp (εκ του Subdominantparallele).

[20] Πρβλ. τον συμβολισμό της λειτουργικής αρμονίας Sg (εκ του Subdominantgegenklang).



Παράδειγμα 1.8

Όπως οι συγχορδίες της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας περιβάλλουν συμμετρικά την συγχορδία της τονικής σε αποστάσεις πέμπτης, έτσι και οι δευτερεύουσες συγχορδίες της σχετικής και της αντιθετικής τοποθετούνται ένθεν και ένθεν της εκάστοτε κύριας συγχορδίας σε αποστάσεις τρίτης. Στον μείζονα τρόπο, λοιπόν, όλες οι προαναφερθείσες συγχορδίες διατάσσονται κατά τρίτες ως εξής:



Παράδειγμα 1.9

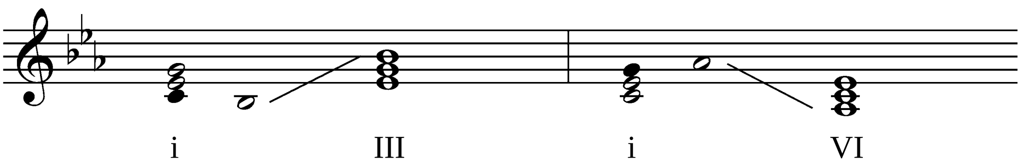
Στα αριστερά της εκάστοτε κύριας (μείζονος) συγχορδίας βρίσκεται η (ελάσσων) σχετική της, που θεμελιώνεται μία μικρή τρίτη χαμηλότερα, ενώ στα δεξιά της τοποθετείται η (επίσης ελάσσων) αντιθετική της, που εδράζεται μία μεγάλη τρίτη υψηλότερα σε σχέση με την κύρια συγχορδία από την οποία απορρέει. Παρατηρούμε, επίσης, ότι ο άμεσος περίγυρος της συγχορδίας της τονικής αποτελείται από τις συγχορδίες της iii και της vi, οι οποίες παρουσιάζουν λειτουργική αμφισημία, αφού εξαρτώνται εξίσου από την τονική και την δεσπόζουσα καθώς και από την τονική και την υποδεσπόζουσα αντίστοιχα. Στο γεγονός αυτό οφείλεται και ο προσδιορισμός της μεν iii ως “μέσης”[21] (επειδή βρίσκεται στο μέσον της απόστασης που χωρίζει την τονική από την δεσπόζουσα, όντας η αντιθετική συγχορδία της μίας αλλά και η σχετική της άλλης), της δε vi ως “υπομέσης”[22] (επειδή τοποθετείται στο μέσον της αντίστοιχης κατιούσας διαδρομής από την τονική μέχρι την υποδεσπόζουσα, όντας η σχετική συγχορδία της μίας αλλά και η αντιθετική της άλλης). Διαφορετικώς διατυπωμένο, από την συγχορδία της τονικής ξεκινούν δύο ομόκεντροι κύκλοι: ένας σε διαστήματα πέμπτης (καθαρής) που οδηγεί στις δύο άλλες κύριες συγχορδίες της τονικότητος και ένας σε διαστήματα τρίτης (μικρής και μεγάλης) που περιλαμβάνει τις δύο δευτερεύουσες συγχορδίες της τονικής. Έτσι, το αρμονικό αυτό υλικό κατανέμεται ιεραρχικά σε τέσσερεις τάξεις: α) την συγχορδία της τονικής (I) που αποτελεί τον κεντρικό άξονα του συστήματος, β) τις κύριες συγχορδίες της δεσπόζουσας (V) και της υποδεσπόζουσας (IV) γύρω από αυτήν, γ) την σχετική και την αντιθετική της τονικής (vi και iii), καθώς και δ) τις αντίστοιχες δευτερεύουσες συγχορδίες τόσο της δεσπόζουσας (iii και iii/V) όσο και της υποδεσπόζουσας (ii και vi).

Στον ελάσσονα τρόπο, η παραγωγή αλλά και η εξ αυτής απορρέουσα λειτουργία των δευτερευουσών συγχορδιών είναι κατοπτρικές σε σχέση με τα ισχύοντα στον μείζονα τρόπο. Κατ’ αρχάς, εδώ οι κύριες συγχορδίες είναι ελάσσονες ενώ οι δευτερεύουσες που προκύπτουν από αυτές μείζονες. Έπειτα, ο σχηματισμός και η τοποθέτηση των δευτερευουσών συγχορδιών σε σχέση με τις

[21] *Mediante* (ή *Obermediante*) στα γερμανικά, *mediant* στα αγγλικά. Βλ. Kirnberger (ό.π., σ. 35) αλλά και Schönberg (ό.π., σ. 36)· Arnold Schoenberg, *Structural functions of harmony*, επιμ. Leonard Stein, Ernest Benn – W. W. Norton & Company, London – New York 1969 (second, revised edition), σ. 20 και 57.

[22] *Untermediante* (ή *Submediante*) στα γερμανικά, *submediant* στα αγγλικά. Βλ. Kirnberger (ό.π., σ. 35) αλλά και Schönberg (ό.π., σ. 36)· Schoenberg, ό.π., σ. 20 και 57.

κύριες είναι αντιστρόφως ανάλογοι. Πιο αναλυτικά, η μείζων σχετική της ελάσσονος τονικής – εν προκειμένω της ντο-ελάσσονος – παράγεται με την αντικατάσταση της θεμελίου από την έβδομη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας, η οποία βρίσκεται έναν τόνο χαμηλότερα. Η διαδικασία αυτή αντιστοιχεί στην αντικατάσταση της πέμπτης από την (μεγάλη) έκτη πάνω από την θεμέλιο μίας μείζονος συγχορδίας, καθ’ ότι και εδώ συμβαίνει το ίδιο ακριβώς πράγμα αλλά ανάποδα, δηλαδή ξεκινώντας από την κορυφή της ελάσσονος συγχορδίας και αντικαθιστώντας την κατιούσα πέμπτη με την κατιούσα μεγάλη έκτη! Ο νέος φθόγγος (σι-ύφεση) είναι η πέμπτη της μείζονος συγχορδίας της σχετικής, η οποία θεμελιώνεται στην τρίτη βαθμίδα της κλίμακας του ελάσσονος τρόπου, μία μικρή τρίτη υψηλότερα από την θεμέλιο της συγχορδίας της τονικής, και συμβολίζεται ως III (με κεφαλαίους χαρακτήρες, καθ’ ότι είναι μείζων).[23] Από την άλλη πλευρά, η αντιθετική μείζων της ντο-ελάσσονος παράγεται με την αντικατάσταση της πέμπτης της κύριας συγχορδίας από την (μικρή) έκτη. Όπως δηλαδή στην περίπτωση μίας μείζονος συγχορδίας η αντιθετική ελάσσων προκύπτει από την επιλογή του κατιόντος ημιτονίου αντί της θεμελίου, έτσι και εδώ – αντιστρόφως ανάλογα – η κορυφή της ελάσσονος συγχορδίας αντικαθίσταται από τον φθόγγο που βρίσκεται ένα ημιτόνιο υψηλότερα· ο νέος αυτός φθόγγος (εν προκειμένω το λα-ύφεση) συνιστά την βάση της αντιθετικής συγχορδίας, η οποία εδράζεται στην έκτη βαθμίδα της κλίμακας, μία μεγάλη τρίτη χαμηλότερα από την θεμέλιο της συγχορδίας της τονικής, και συμβολίζεται ως VI (καθ’ ότι πρόκειται για μία μείζονα συγχορδία).[24]



Παράδειγμα 1.10

Ο σχηματισμός των δευτερευουσών συγχορδιών και των άλλων κυρίων συγχορδιών στον ελάσσονα τρόπο γίνεται κατά τις ίδιες προδιαγραφές. Η σχετική συγχορδία της ελάσσονος υποδεσπόζουσας θεμελιώνεται επί της έκτης βαθμίδας της ελάσσονος κλίμακας και είναι ταυτόσημη ως προς το φθογγικό της περιεχόμενο (όχι όμως και ως προς την λειτουργία της) με την μόλις προαναφερθείσα αντιθετική της τονικής· ενώ λοιπόν θα μπορούσε να συμβολίζεται ως III/iv (δηλαδή μείζων σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας),[25] είναι σαφώς προτιμότερη η απλοποιημένη εκδοχή της ως VI. Η αντιθετική συγχορδία της ελάσσονος υποδεσπόζουσας, εξ άλλου, θεμελιώνεται επί ενός ξένου φθόγγου, του ρε-ύφεση, που αντιστοιχεί στην βαρυμένη δεύτερη βαθμίδα της κλίμακας· η συγχορδία αυτή μπορεί κάλλιστα να συμβολισθεί ως VI/iv (δηλαδή μείζων αντιθετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας),[26] όμως κατά κανόνα δηλώνεται ως II_N ή “ναπολιτάνικη” συγχορδία,[27] καθώς έτσι έχει καθιερωθεί να αναφέρεται βάσει και της ευρύτατης αξιοποίησής της στο ρεπερτόριο ήδη από τα τέλη του 17ου αιώνος.

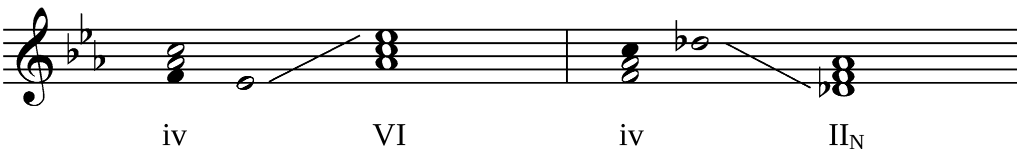
[23] Πρβλ. τον συμβολισμό της λειτουργικής αρμονίας tP (εκ του Tonikaparallele), ο οποίος με τον κατάλληλο συνδυασμό κεφαλαίων και πεζών γραμμάτων δηλώνει επακριβώς την σχετική μείζονα της ελάσσονος τονικής.

[24] Στην λειτουργική αρμονία χρησιμοποιείται ο συμβολισμός tG (εκ του Tonikagegenklang), που αναφέρεται συγκεκριμένα στην μείζονα αντιθετική της ελάσσονος τονικής.

[25] Πρβλ. τον συμβολισμό της λειτουργικής αρμονίας sP (εκ του Subdominantparallele).

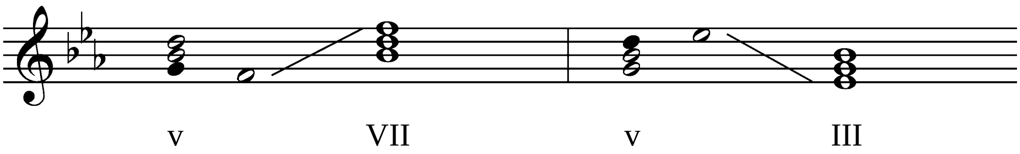
[26] Πρβλ. τον συμβολισμό της λειτουργικής αρμονίας sG (εκ του Subdominantgegenklang).

[27] Και στο πλαίσιο της λειτουργικής αρμονίας, είθισται εν προκειμένω να χρησιμοποιούνται οι εναλλακτικοί συμβολισμοί s^n ή s^N αλλά και απλώς N, οι οποίοι ως επί το πλείστον εξακολουθούν να συναρτούν άμεσα την “ναπολιτάνικη” συγχορδία προς την κύρια συγχορδία της ελάσσονος υποδεσπόζουσας. Βλ. ενδεικτικά: De la Motte, ό.π., σ. 89 κ.εξ.



Παράδειγμα 1.11

Σε ό,τι αφορά τις δευτερεύουσες συγχορδίες που προκύπτουν από την ελάσσονα δεσπόζουσα, η σχετική της, κατ' αρχάς, εδράζεται επί της έβδομης βαθμίδας της ελάσσονος κλίμακας· η συγκεκριμένη συγχορδία, όντας η μείζων σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας, θα μπορούσε να συμβολίζεται αναλυτικά ως III/v,[28] αν και ο απλοποιημένος συμβολισμός της ως VII είναι πολύ προτιμότερος. Επίσης, η αντιθετική συγχορδία της ελάσσονος δεσπόζουσας εδράζεται επί της τρίτης βαθμίδας της κλίμακας και είναι ταυτόσημη ως προς το φθογγικό της περιεχόμενο (όχι όμως και ως προς την λειτουργία της) με την σχετική της ελάσσονος τονικής· κατά συνέπειαν, αντί του αναλυτικού της συμβολισμού ως VI/v (δηλαδή μείζων αντιθετική της ελάσσονος δεσπόζουσας)[29] είναι πολύ πιο πρακτική η χρήση του απλοποιημένου συμβολισμού της ως III.



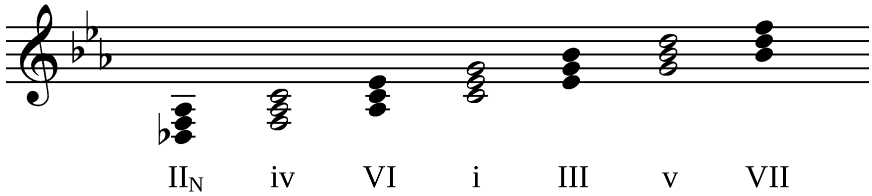
Παράδειγμα 1.12

Η διάταξη κατά τρίτες όλων των κυρίων και δευτερευουσών τρίφωνων συγχορδιών στον ελάσσονα τρόπο δεν διαφέρει επί της ουσίας από την αντίστοιχη του μείζονος τρόπου (πρβλ. το Παράδειγμα 1.9). Εδώ, φυσικά, η τοποθέτηση των σχετικών και των αντιθετικών συγχορδιών προς την εκάστοτε κύρια αντιστρέφεται: μία μείζων σχετική βρίσκεται στα δεξιά της εκάστοτε κύριας (ελάσσονος) συγχορδίας και θεμελιώνεται μία μικρή τρίτη υψηλότερα σε σχέση με αυτήν, ενώ μία μείζων αντιθετική συγχορδία παρουσιάζεται αριστερά της κύριας και εδράζεται μία μεγάλη τρίτη χαμηλότερα από αυτήν. Και σε αυτήν την περίπτωση, οι συγχορδίες της III και της VI περιβάλλουν άμεσα την συγχορδία της τονικής, ενώ παράλληλα ανήκουν και στον περίγυρο της ελάσσονος δεσπόζουσας και της ελάσσονος υποδεσπόζουσας αντίστοιχα. Όπως στον μείζονα τρόπο, έτσι και στον ελάσσονα γίνεται ενίοτε λόγος για την "(βαρυμένη) μέση" και την "(βαρυμένη) υπομέση"[30] στην μία και στην άλλη περίπτωση, με την λειτουργική τους αμφισημία να είναι και εδώ δεδομένη (η μεν III ως σχετική της ελάσσονος τονικής αλλά και αντιθετική της ελάσσονος δεσπόζουσας, η δε VI ως αντιθετική της ελάσσονος τονικής αλλά και σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας). Επομένως, και στον ελάσσονα τρόπο μπορούν να ορισθούν οι ίδιες τέσσερεις ιεραρχικές τάξεις του αρμονικού υλικού που έχει παρουσιασθεί μέχρι στιγμής: α) η συγχορδία της τονικής (i) που αποτελεί τον κεντρικό άξονα του συστήματος, β) οι κύριες συγχορδίες της δεσπόζουσας (v) και της υποδεσπόζουσας (iv) γύρω από αυτήν, γ) η σχετική και η αντιθετική της τονικής (III και VI), καθώς και δ) οι αντίστοιχες δευτερεύουσες συγχορδίες τόσο της δεσπόζουσας (VII και III) όσο και της υποδεσπόζουσας (VI και II_N).

[28] Πρβλ. τον συμβολισμό της λειτουργικής αρμονίας dP (εκ του Dominantparallele).

[29] Πρβλ. τον συμβολισμό της λειτουργικής αρμονίας dG (εκ του Dominantgegenklang).

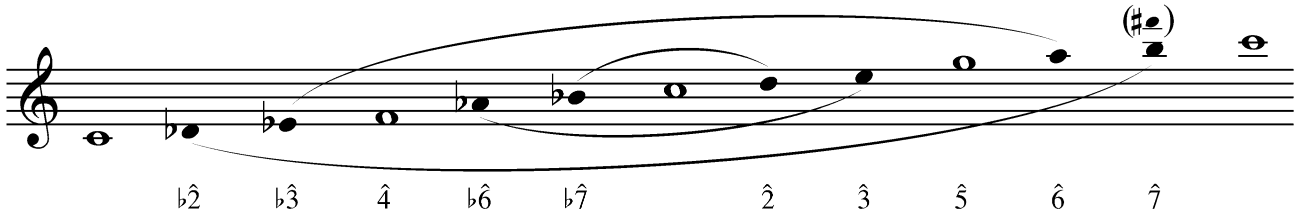
[30] Η ορολογία αυτή εμφανίζεται κυρίως στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία, ως *flat mediant* και *flat submediant* αντίστοιχα. Βλ. Schoenberg, ό.π., σ. 20 και 57.



Παράδειγμα 1.13

Σε αυτό το σημείο θα μπορούσε να προστεθεί μία ακόμη ενδιαφέρουσα παρατήρηση αναφορικά με την συμμετρία που διέπει το τονικό σύστημα του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου από κοινού. Αντιπαραβάλλοντας τα Παραδείγματα 1.9 και 1.13, διαπιστώνει κανείς ότι σε αυτά εμφανίζονται συνολικά 14 συγχορδίες, εκ των οποίων 7 μείζονες και 7 ελάσσονες. Οι θεμέλιοι των τριών κυρίων συγχορδιών βρίσκονται σε αποστάσεις πέμπτης μεταξύ τους (φα – ντο – σολ), ενώ οι θεμέλιοι των δευτερευουσών συγχορδιών επεκτείνουν αυτόν τον κύκλο των πεμπτών είτε προς την μία είτε προς την άλλη κατεύθυνση: συγκεκριμένα, στον μείζονα τρόπο προς τα δεξιά ή προς την "κατεύθυνση των διέσεων" (μετά την θεμέλιο της δεσπόζουσας εμφανίζονται οι ελάσσονες συγχορδίες επί του ρε, του λα, του μι αλλά και του σι), ενώ στον ελάσσονα τρόπο προς τα αριστερά ή προς την "κατεύθυνση των υφέσεων" (μετά την θεμέλιο της υποδεσπόζουσας εμφανίζονται οι μείζονες συγχορδίες επί του σι-ύφεση, του μι-ύφεση, του λα-ύφεση αλλά και του ρε-ύφεση).[31] Επιπλέον, σε αντίθεση με τις θεμελίους των τριών κυρίων συγχορδιών ($\hat{1}$, $\hat{4}$ και $\hat{5}$), οι οποίες ταυτίζονται στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο (αλλά στηρίζουν συγχορδίες διαφορετικού γένους), οι θεμέλιοι όλων των δευτερευουσών συγχορδιών είναι διαφορετικές, διότι αντικατοπτρίζουν τις ίδιες διαστηματικές σχέσεις σε ανιούσα και κατιούσα φορά από τον κεντρικό άξονα συμμετρίας δύο ομωνύμων κλιμάκων του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου: η μεγάλη τρίτη και η μεγάλη έκτη του μείζονος τρόπου ($\hat{3}$ και $\hat{6}$) αντιστοιχούν – ανεστραμμένες – στην μικρή έκτη και την μικρή τρίτη του ελάσσονος τρόπου ($\flat\hat{6}$ και $\flat\hat{3}$), με απώτερη συνέπεια η iii του μείζονος τρόπου να είναι λειτουργικά αναλογική της – αντιθέτου γένους – VI του ελάσσονος τρόπου (πρόκειται, πράγματι, για τις αντιθετικές συγχορδίες της μείζονος και της ελάσσονος τονικής) και η vi του μείζονος τρόπου να αναλογεί από λειτουργικής επόψεως στην – και πάλι αντιθέτου γένους – III του ελάσσονος τρόπου (πρόκειται, όντως, για τις σχετικές συγχορδίες της μείζονος και της ελάσσονος τονικής)· περαιτέρω, η ii του μείζονος τρόπου και η VII του ελάσσονος τρόπου θεμελιώνονται έναν τόνο υψηλότερα ($\hat{2}$) ή χαμηλότερα ($\flat\hat{7}$) από την τονική, με ό,τι αυτό συνεπάγεται ως προς την λειτουργική τους αναλογικότητα στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο (πρόκειται για τις σχετικές συγχορδίες της μείζονος υποδεσπόζουσας και της ελάσσονος δεσπόζουσας), ενώ το ίδιο ισχύει και για τις εναπομείνασες δευτερεύουσες (αντιθετικές) συγχορδίες της iii/V στον μείζονα και της II_N (ή VI/iv) στον ελάσσονα τρόπο, οι οποίες εδράζονται σε αποστάσεις κατιόντος ($\hat{7}$) και ανιόντος ημιτονίου ($\flat\hat{2}$) γύρω από την θεμέλιο της τονικής. Ενοποιώντας, τέλος, το υφιστάμενο φθογγικό υλικό των κυρίων και δευτερευουσών τρίφωνων συγχορδιών του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου, καλύπτεται ήδη ολόκληρη η χρωματική κλίμακα: στους δέκα διατονικούς φθόγγους που εμπεριέχουν οι κλίμακες των δύο τρόπων από κοινού (π.χ. ντο, ρε, μι-ύφεση και μι, φα, σολ, λα-ύφεση και λα, σι-ύφεση και σι) προστίθενται οι δύο ελλείποντες φθόγγοι της θεμελίου της II_N (ρε-ύφεση) και της πέμπτης της iii/V (φα-δίεση). Όπως καθίσταται σαφές, ο μείζων και ο ελάσσων τρόπος του τονικού συστήματος δεν είναι παρά οι δύο όψεις του ιδίου νομίσματος, καθώς ο ένας συμπληρώνει τον άλλο (πράγμα που θα αναδειχθεί και σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό παρακάτω, στην ενότητα 1.5).

[31] Πρβλ. μόνον εν μέρει Riemann, ό.π., σ. 6-9.

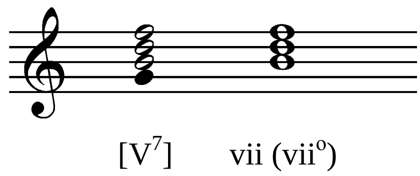


Παράδειγμα 1.14

1.3. Ελαττωμένες και αυξημένες συγχορδίες

Όλες οι συγχορδίες που έχουν εξετασθεί μέχρι στιγμής, κύριες και δευτερεύουσες, είναι στο σύνολό τους μείζονες και ελάσσονες, πράγμα που σημαίνει ότι η απόσταση από την θεμέλιο μέχρι την κορυφή τους είναι πάντοτε μία καθαρή πέμπτη. Παράλληλα όμως με αυτές χρησιμοποιούνται και ορισμένες άλλες, οι οποίες είναι είτε ελαττωμένες (αποτελούμενες από δύο μικρές τρίτες) είτε αυξημένες (αποτελούμενες από δύο μεγάλες τρίτες). Πρόκειται για ειδικές περιπτώσεις συγχορδιών, οι οποίες από λειτουργικής επόψεως προκύπτουν είτε από τετράφωνες συγχορδίες μετά την αφαίρεση ενός φθόγγου είτε με την μεταβολή (αλλοίωση) ενός από τους φθόγγους μίας άλλης τρίφωνης συγχορδίας.

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της ελαττωμένης συγχορδίας που σχηματίζεται επί του προσαγωγέα στον μείζονα τρόπο, αλλά χρησιμοποιείται εξίσου και στον ελάσσονα. Η συγχορδία αυτή προέρχεται από την τετράφωνη συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης (βλ. αναλυτικότερα επ’ αυτής στην ενότητα 2.1) δια της αφαιρέσεως της θεμελίου της, όπως άλλωστε δηλώνει και η ονομασία της: “συγχορδία δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης χωρίς θεμέλιο”. Πρόκειται, δηλαδή, για έναν διαφορετικό τύπο ενεργής δεσπόζουσας που στερείται την πραγματική της βάση (την 5̂) και εδράζεται επί του προσαγωγέα (7̂), γεγονός που οδηγεί στον συμβολισμό της ως vii ή vii^{o}.[32]



Παράδειγμα 1.15

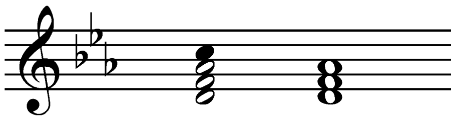
Η επιλογή των πεζών λατινικών χαρακτήρων είναι εν προκειμένω αυτονόητη, αφού στην βάση κάθε ελαττωμένης (όπως και ελάσσονος) συγχορδίας βρίσκεται μία μικρή τρίτη, ενώ το επιπρόσθετο σύμβολο ^{o} (ένας κύκλος σε μορφή εκθέτη) προσδιορίζει ειδικότερα μία ελαττωμένη “φυσική” (τουτέστιν παραγόμενη από το φθογγικό απόθεμα της εκάστοτε κλίμακας και όχι κατόπιν αλλοίωσης) συγχορδία,[33] αν και η χρήση του συχνά δεν είναι διόλου απαραίτητη· στην προκειμένη περίπτωση, τόσο στον μείζονα όσο και στον ελάσσονα τρόπο, η απλή κατάδειξη της εν λόγω συγχορδίας ως vii αρκεί, στον βαθμό που δεν δημιουργείται κάποια αμφισημία που να καθιστά απαραίτητη την προσθήκη άλλου διευκρινιστικού συμβόλου (η ελάσσων αντιθετική συγχορδία της μείζονος δεσπόζουσας, η οποία εδράζεται επίσης επί του προσαγωγέα, συμβολίζεται – όπως είδαμε στην προηγούμενη ενότητα – με διαφορετικό τρόπο, ως iii/V, οπότε δεν συγχέεται με την παρούσα

[32] Στο πλαίσιο της λειτουργικής αρμονίας, ο συμβολισμός για την εν λόγω συγχορδία (“verkürzter Dominantseptakkord”) αποτυπώνει με μία διαγραφή την αφαίρεση της θεμελίου από μία συγχορδία δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης: Đ^7. Βλ. σχετικά: De la Motte, ό.π., σ. 56-58.

[33] Το εν λόγω σύμβολο εισήχθη με αυτήν ακριβώς την σημασία από τον Weber (ό.π., σ. 257 και 258).

ελαττωμένη συγχορδία δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης χωρίς θεμέλιο· ούτε επίσης η VII, ήτοι η σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας, μπορεί να θεωρηθεί παραπλήσια της vii στον ελάσσονα τρόπο, καθώς οι δύο αυτές συγχορδίες δεν έχουν καν την ίδια βάση).

Η περίπτωση της ελαττωμένης συγχορδίας της ii ή ii^{o} στον ελάσσονα τρόπο είναι αντιστρόφως ανάλογη της προαναφερόμενης (vii) στον μείζονα. Όπως από μία μείζονα συγχορδία δεσπόζουσας με επιπρόσθετη μικρή έβδομη (η οποία αναλύεται σε μία διαστηματική αλληλουχία μεγάλης τρίτης, μικρής τρίτης και ξανά μικρής τρίτης σε ανιούσα φορά) προκύπτει η vii με την αφαίρεση της θεμελίου, έτσι και από μία ελάσσονα συγχορδία υποδεσπόζουσας με επιπρόσθετη μικρή τρίτη κάτω από την θεμέλιο (η οποία δομείται επίσης από διαδοχικά διαστήματα τρίτης μεγάλης, τρίτης μικρής και ξανά τρίτης μικρής αλλά με αντίστροφη φορά, ξεκινώντας δηλαδή από την κορυφή και καταλήγοντας στην νέα βάση της συγχορδίας· περισσότερα επ’ αυτού θα αποσαφηνισθούν στην ενότητα 2.2) παράγεται με την αφαίρεση της εβδόμης που βρίσκεται στην κορυφή της η τρίφωνη ελαττωμένη συγχορδία της ii. Η συγχορδία αυτή είναι ιδιωματική του ελάσσονος τρόπου, καθ’ ότι βασίζεται σε φθόγγους που ανήκουν στην φυσική του κλίμακα (την $\hat{2}$, την $\hat{4}$ και την $\flat\hat{6}$) και αποτελεί ένα τακτικό υποκατάστατο της ελάσσονος υποδεσπόζουσας από την οποία και προέρχεται.[34] Σημειωτέον, ακόμη, ότι στο πλαίσιο του ελάσσονος τρόπου η συγχορδία αυτή δεν συγχέεται με οποιαδήποτε άλλη, οπότε η απλούστερη γραφή της ως ii μπορεί κάλλιστα να χρησιμοποιείται αντί της ελαφρώς σχολαστικότερης ii^{o}.



[ii^{7}] ii (ii^{o})

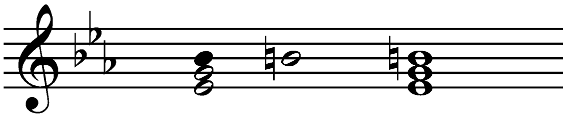
Παράδειγμα 1.16

Η αντικατάσταση της φυσικής έβδομης βαθμίδας της κλίμακας του ελάσσονος τρόπου από τον προσαγωγέα (διαμέσου της όξυνσής της κατά ένα ημιτόνιο), που απαιτείται σε πάρα πολλές περιπτώσεις προκειμένου να ενδυναμωθεί η μελωδική τάση προς την θεμέλιο και να εδραιωθεί δι’ αυτής η αίσθηση της τονικότητος, δεν αφορά μονάχα την χρήση της μείζονος δεσπόζουσας (V) και της παράγωγής της ελαττωμένης συγχορδίας της vii στο πλαίσιο του ελάσσονος τρόπου, αλλά επιφέρει και την μετάλλαξη της συγχορδίας που θεμελιώνεται επί της τρίτης μελωδικής βαθμίδας από μείζονα σε αυξημένη. Η νέα συγχορδία που προκύπτει δεν λειτουργεί πλέον ως η σχετική μείζων της ελάσσονος τονικής (III) αλλά ως ένα ακόμη υποκατάστατο της ενεργής δεσπόζουσας στον ελάσσονα τρόπο:[35] πρόκειται για την III^{+} ή $III^{5\sharp}$, η οποία συμβολίζεται με κεφαλαίους λατινικούς χαρακτήρες (αφού στην βάση της παραμένει το διάστημα της μεγάλης τρίτης) και έναν σταυρό εν είδει εκθέτη που προσδιορίζει ειδικότερα την αυξημένη αυτή συγχορδία (επί της τρίτης μελωδικής βαθμίδας του ελάσσονος τρόπου με προσαγωγέα αντί της φυσικής έβδομης βαθμίδας) ή, εναλλακτικά, με την κατάδειξη της μεγέθυνσης του διαστήματος της πέμπτης από την βάση της συγχορδίας κατά ένα ημιτόνιο διαμέσου σημειογραφικών όρων που ανάγονται στην παραδοσιακή πρακτική του basso continuo (ο αραβικός αριθμός δεικνύει, ειδικότερα, το διάστημα από την βάση

[34] Ο συμβολισμός της συγχορδίας αυτής στην λειτουργική αρμονία είναι s^{6} και ουσιαστικά δηλώνει μία συγχορδία ελάσσονος υποδεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκτη (πάνω από την θεμέλιο) αντί της πέμπτης. Εντούτοις, ως θεμέλιος εδώ εκλαμβάνεται πάντοτε η τέταρτη βαθμίδα της κλίμακας και όχι η δεύτερη. Βλ. De la Motte, ό.π., σ. 84 κ.εξ. (πρβλ. επίσης σ. 52).

[35] Βλ. Carl Friedrich Weitzmann, *Der übermäßige Dreiklang*, T. Trautwein – J. Guttentag, Berlin 1853, σ. 2-4 και 16-18. Στην λειτουργική αρμονία, προσέτι, ο συμβολισμός D^{6} προσδιορίζει την παρούσα συγχορδία ως (μείζονα) δεσπόζουσα με επιπρόσθετη έκτη αντί της πέμπτης. Και σε αυτήν την περίπτωση, βέβαια, ως θεμέλιος εκλαμβάνεται η πέμπτη βαθμίδα της κλίμακας και όχι η τρίτη. Βλ. De la Motte, ό.π., σ. 88-89.

της συγχορδίας που έχει αλλοιωθεί και η δίεση την όξυνσή του κατά ένα ημιτόνιο). Η συγχορδία αυτή ανήκει στην ευρύτερη ομάδα των αλλοιωμένων συγχορδιών, η οποία θα μας απασχολήσει συστηματικότερα στο πέμπτο κεφάλαιο (και ειδικότερα στην ενότητα 5.1), αλλά ξεχωρίζει από τον περίγυρό της καθ’ ότι αυτονομήθηκε από νωρίς και αξιοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό στο μουσικό ρεπερτόριο ήδη από τα τέλη του 17ου αιώνος.



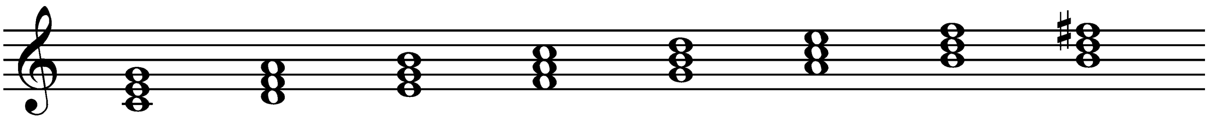
[III] III^{+} ($III^{5\sharp}$)

Παράδειγμα 1.17

Από την αντίστοιχη όξυνση της έκτης μελωδικής βαθμίδας του ελάσσονος τρόπου προκύπτουν ως επί το πλείστον συγχορδίες οι οποίες υφίστανται ήδη στον μείζονα τρόπο και χρησιμοποιούνται ως δάνειες μεταξύ δύο ομωνύμων τονικοτήτων· γι’ αυτές θα γίνει λόγος παρακάτω, στην ενότητα 1.5.

1.4. Ευθεία κατάσταση και αναστροφές των συγχορδιών

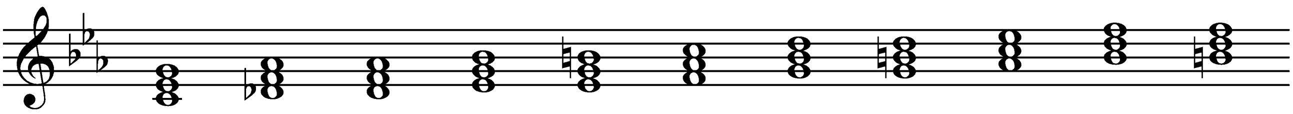
Στο παράδειγμα που ακολουθεί συνοψίζονται όλες οι ήδη εξετασθείσες τρίφωνες συγχορδίες *σε ευθεία κατάσταση*, δηλαδή με την θεμέλιό τους στο μπάσσο, στον μείζονα τρόπο (με τονικότητα αναφοράς την Ντο-μείζονα):



I ii iii IV V vi vii (vii^{o}) iii/V

Παράδειγμα 1.18

Ομοίως, στο επόμενο παράδειγμα συνοψίζεται το αρμονικό υλικό του ελάσσονος τρόπου που έχει μέχρι τούδε εξετασθεί (με τονικότητα αναφοράς την ντο-ελάσσονα), πάντοτε σε ευθεία κατάσταση:



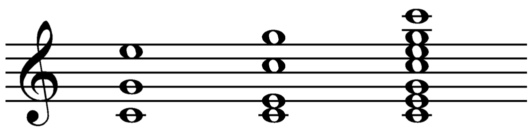
i II_N ii (ii^{o}) III III^{+} ($III^{5\sharp}$) iv v V VI VII vii (vii^{o})

Παράδειγμα 1.19

Μία τρίφωνη συγχορδία σε ευθεία κατάσταση δεν χρειάζεται περαιτέρω αποσαφηνίσεις σε επίπεδο συμβολισμού. Βεβαίως, μπορεί να γίνεται συμπληρωματικά λόγος για “κλειστή”, “ανοικτή” ή “μεικτή θέση”[36] καθώς και για “θέση τρίτης”, “θέση πέμπτης” και “θέση ογδόης”,[37] αλλά σε κάθε

[36] Στην “κλειστή θέση” επιλέγονται οι μικρότερες δυνατές αποστάσεις μεταξύ όλων των φθόγγων μίας συγχορδίας (εφ’ όσον αυτή είναι τρίφωνη, τότε τα μόνα διαστήματα που μπορούν να εμφανισθούν μεταξύ δύο διαδοχικών φθόγγων είναι τρίτης και τετάρτης)· στην “ανοικτή θέση”, αντίθετα, όλοι οι φθόγγοι μίας συγχορδίας τοποθετούνται σε αποστάσεις πέμπτης, έκτης είτε ακόμη μεγαλύτερες μεταξύ τους, παραλείποντας έτσι κάποιες ενδιάμεσες πιθανές αναπαραγωγές τους· τέλος, στην “μεικτή θέση” εφαρμόζονται και οι δύο παραπάνω δυνατότητες συνδυαστικά. Πρβλ. ενδεικτικά: Riemann, ό.π., σ. 26-27· Schönberg, ό.π., σ. 40.

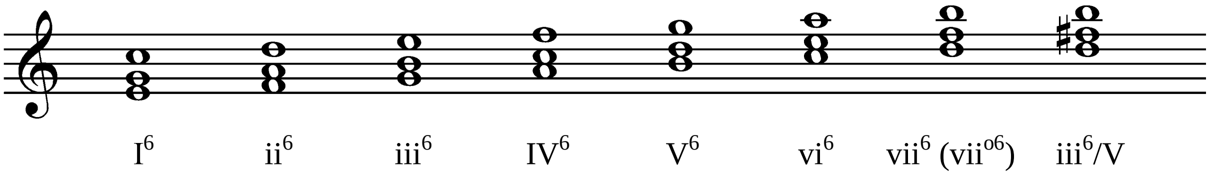
περίπτωση οι επιπρόσθετοι αυτοί προσδιορισμοί δεν αντικατοπτρίζονται καθ’ οιονδήποτε τρόπο στους αρμονικούς συμβολισμούς· για παράδειγμα, η συγχορδία της μείζονος τονικής σε ευθεία κατάσταση εξακολουθεί να συμβολίζεται ως I σε όλες τις ακόλουθες εκδοχές της (ενδεικτικά, σε ανοικτή θέση τρίτης, σε μεικτή θέση πέμπτης καθώς και σε κλειστή θέση ογδόης με πολλούς διπλασιασμούς φθόγγων):



Παράδειγμα 1.20

Επιπλέον, οι αραβικοί αριθμοί 3, 5 αλλά και 8, οι οποίοι θα μπορούσαν να δηλώνουν την διαστηματική απόσταση όλων των υπόλοιπων φθόγγων πάνω από τον χαμηλότερο (το μπάσσο) μίας συγχορδίας (κατόπιν αναγωγής της σε κλειστή θέση και αγνοώντας τυχόν διπλασιασμούς των δεδομένων φθόγγων σε σύνθετα διαστήματα, πέραν της ογδόης), παραλείπονται πάντοτε όταν είναι ευκόλως εννοούμενοι, δηλαδή εφ’ όσον δεν συνυπάρχουν με άλλους γειτονικούς τους φθόγγους (τουτέστιν, δεν σχηματίζονται διαστήματα δευτέρας μεταξύ των φθόγγων μίας συγχορδίας σε κλειστή θέση) ή τα διαστήματα στα οποία αναφέρονται δεν υφίστανται κάποιαν αλλοίωση ως προς το μέγεθός τους βάσει του φθογγικού υλικού που παρέχει η κλίμακα του εκάστοτε τρόπου (μία τέτοια περίπτωση παρουσιάζεται, όπως είδαμε, στον εναλλακτικό συμβολισμό για την αυξημένη συγχορδία της III^{+} ως $III^{5\sharp}$ στον ελάσσονα τρόπο). Ως εκ τούτου, οποιοσδήποτε συμβολισμός τύπου I^{3}, I^{5}, I^{8}, I^{5}_{3}, I^{8}_{3}, I^{8}_{5} ή $I^{\substack{8\\5\\3}}$ είναι τελείως περιττός για μία συγχορδία (όπως εν προκειμένω την μείζονα τονική) σε ευθεία κατάσταση.[38]

Όταν μία τρίφωνη συγχορδία τίθεται σε πρώτη αναστροφή, έχοντας πλέον ως βάση της όχι την θεμέλιο αλλά την τρίτη της συγχορδίας,[39] οι διαστηματικές αποστάσεις των υψηλότερων φθόγγων προς το μπάσσο μεταβάλλονται και τα νέα διαστήματα που παράγονται είναι αυτά της τρίτης, της έκτης και της ογδόης (σε περίπτωση διπλασιασμού της τρίτης της συγχορδίας, η οποία βρίσκεται ήδη στο μπάσσο). Εδώ, η προσθήκη του αραβικού αριθμού 6 είναι απαραίτητη· άλλωστε, οι τρίφωνες συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή ονομάζονται και “συγχορδίες έκτης”, με αναφορά ακριβώς σε αυτό το χαρακτηριστικό τους διάστημα.[40] Οι συμβολισμοί των ήδη γνωστών συγχορδιών του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου σε πρώτη αναστροφή έχουν λοιπόν ως εξής:



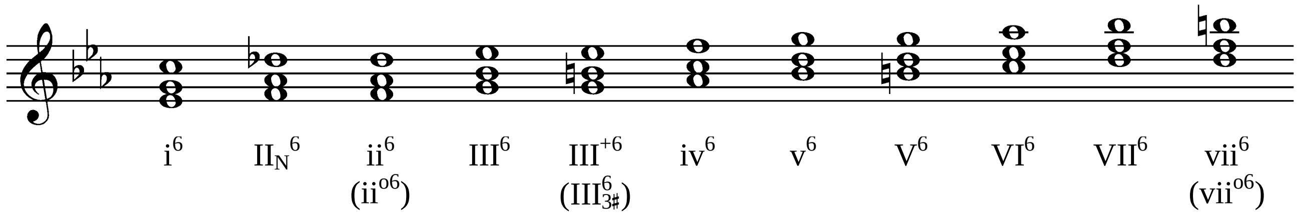
Παράδειγμα 1.21

[37] Η “θέση τρίτης” προσδιορίζει ότι στην κορυφή μίας συγχορδίας εμφανίζεται η τρίτη της, η “θέση πέμπτης” ότι ο υψηλότερος φθόγγος είναι η πέμπτη της συγχορδίας και η “θέση ογδόης” ότι στην κορυφή της συγχορδίας έχει τοποθετηθεί η θεμέλιός της. Βλ. Schönberg, ό.π., σ. 43.

[38] Βλ. σχετικά: Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* – [*Erster Theil*], Adam Friedrich Böhme, Leipzig – Rudolstadt 1782, σ. 124-126· Rummenhöller, ό.π., σ. 136-137.

[39] Αυτό στην λειτουργική αρμονία συμβολίζεται με την αναγραφή του αραβικού αριθμού 3 κάτω ακριβώς από το εκάστοτε αρμονικό σύμβολο (ή, έστω, στο πλάι του, υπό μορφήν δείκτη).

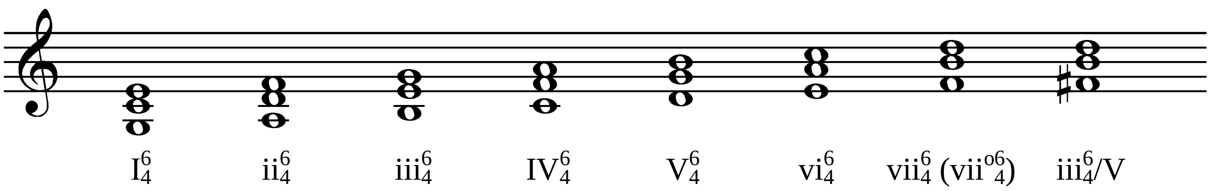
[40] Για ενδεικτικές αναφορές ήδη από τον 18ο αιώνα, βλ. Rameau (ό.π., σ. 35), Kirnberger (ό.π., σ. 26-27) και Koch (ό.π., σ. 57-62 αλλά και 127-128).



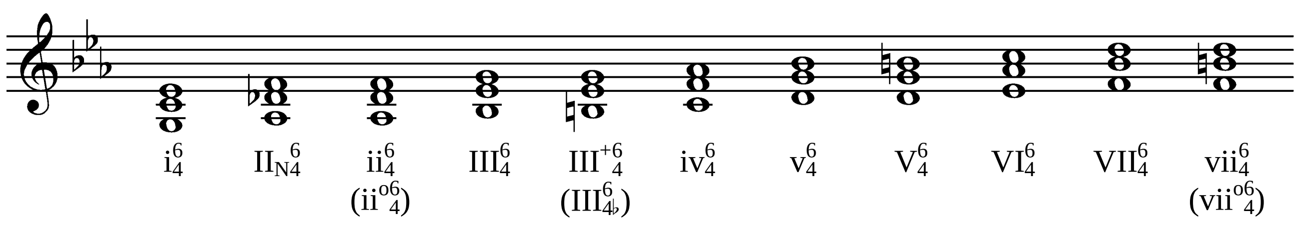
Παράδειγμα 1.22

Όπως φαίνεται παραπάνω, ο αραβικός αριθμός προστίθεται ως εκθέτης μετά τον λατινικό (συμπεριλαμβανομένου του δείκτη N στην "ναπολιτάνικη" συγχορδία) αλλά και μετά τα ειδικά σύμβολα για τις ελαττωμένες και τις αυξημένες συγχορδίες, εφ' όσον γίνεται χρήση και αυτών. Θα πρέπει προσέτι να διευκρινισθεί ότι σε περιπτώσεις σύνθετων συγχορδιακών συμβολισμών, όπου εμπεριέχεται παραπομπή σε κάποια "συγχορδία αναφοράς" έπειτα από κάθετο, οι αραβικοί αριθμοί τοποθετούνται πάντοτε πριν από αυτήν την (πρώτη) κάθετο και όχι στο τέλος, διότι προφανώς δεν αφορούν την συγχορδία αναφοράς αλλά αποκλειστικά την εξαρτώμενη από αυτήν (έτσι, η πρώτη αναστροφή της αντιθετικής συγχορδίας της δεσπόζουσας στον μείζονα τρόπο, για παράδειγμα, σημειώνεται ως iii^6/V και όχι ως ~~iii/V^6~~)! Επισημαίνεται, τέλος, ότι στον εναλλακτικό συμβολισμό για την πρώτη αναστροφή της "ενεργής δεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκτη αντί πέμπτης" στον ελάσσονα τρόπο, ο αραβικός αριθμός 3 είναι απαραίτητο να προστεθεί μαζί με την δίεση, προκειμένου να καταδειχθεί η όξυνση της έβδομης βαθμίδας της κλίμακας (με άλλα λόγια, η χρήση του προσαγωγέα) που εδώ εμφανίζεται σε διάστημα τρίτης πάνω από την βάση της συγχορδίας αυτής σε πρώτη αναστροφή (ειδάλλως, τυχόν παράλειψη της ένδειξης αυτής θα οδηγούσε σε παντελή αδυναμία διάκρισης της εν λόγω συγχορδίας από την σχετική μείζονα σε πρώτη αναστροφή, δηλαδή την III^6).

Οι ίδιες συγχορδίες σε δεύτερη αναστροφή, δηλαδή έχοντας στην βάση τους την πέμπτη της εκάστοτε συγχορδίας,[41] παρουσιάζουν μία διαστηματική δομή που αποτελείται από τέταρτη και έκτη (και, φυσικά, όγδοη, εφ' όσον η πέμπτη της συγχορδίας διπλασιασθεί και σε υψηλότερη φωνή). Αμφότεροι οι αραβικοί αριθμοί 6 και 4 αποτελούν συστατικό μέρος του συμβολισμού των τρίφωνων αυτών συγχορδιών, οι οποίες μάλιστα αποκαλούνται και "συγχορδίες έκτης-τετάρτης" (ενίοτε δε και "συγχορδίες τετάρτης-έκτης") ή "συγχορδίες σε έξι-τέσσερα":[42]



Παράδειγμα 1.23



Παράδειγμα 1.24

[41] Στην λειτουργική αρμονία, η τοποθέτηση της πέμπτης της συγχορδίας στο μπάσσο δηλώνεται με την αναγραφή του αραβικού αριθμού 5 κάτω ακριβώς από το εκάστοτε αρμονικό σύμβολο.

[42] Βλ. – και πάλι τελείως ενδεικτικά – Rameau (ό.π., σ. 35), Kirnberger (ό.π., σ. 26-27) και Koch (ό.π., σ. 62-65 αλλά και 128-129).

Οι τρίφωνες συγχορδίες σε δεύτερη αναστροφή χαρακτηρίζονται συχνά ως “διαβατικές”, “ποικιλματικές” και “αρπισματικές”, ανάλογα με τον χειρισμό τους στα ευρύτερα αρμονικά συμφραζόμενα: ένα “διαβατικό έξι-τέσσερα” παρεμβάλλεται συνήθως ανάμεσα σε δύο διαφορετικές καταστάσεις μίας άλλης συγχορδίας (η θεμέλιος της οποίας βρίσκεται σε απόσταση ανιούσας τετάρτης ή κατιούσας πέμπτης: π.χ. IV – I^6_4 – IV^6), ένα “ποικιλματικό έξι-τέσσερα” σχηματίζεται ως διπλό ανιόν ποίκιλμα πάνω από μία συγχορδία σε ευθεία κατάσταση (η θεμέλιος της οποίας είναι τοποθετημένη σε απόσταση ανιούσας πέμπτης ή κατιούσας τετάρτης: π.χ. V – I^6_4 – V), ενώ ένα “αρπισματικό έξι-τέσσερα” εμφανίζεται κατά την διατήρηση (ή την επανάληψη) μίας και μόνον συγχορδίας, όταν οι φθόγγοι της ξεδιπλώνονται μελωδικά στην γραμμή του μπάσσου (π.χ. I – I^6_4 – I^6).[43] Ειδικά όμως για την συγχορδία της τονικής σε δεύτερη αναστροφή, τόσο στον μείζονα όσο και στον ελάσσονα τρόπο, υπάρχει και μία άλλη, πολύ σημαντική και άκρως χαρακτηριστική δυνατότητα, που εκδηλώνεται αποκλειστικά στο πλαίσιο πτωτικών διαδικασιών: πρόκειται για το λεγόμενο “πτωτικό έξι-τέσσερα”, που λειτουργικά ισοδυναμεί με μία δεσπόζουσα, πάνω από την θεμέλιο της οποίας εμφανίζονται τα διαστήματα της έκτης και της τετάρτης ως διπλή επέρειση που είθισται τυπικά να λύνεται με κατιόντα βήματα στην πέμπτη και την τρίτη, αντίστοιχα (π.χ. i^6_4 – V).[44]

Σημειωτέον, ακόμη, πως στην ειδική περίπτωση του εναλλακτικού συμβολισμού για την δεύτερη αναστροφή της αυξημένης συγχορδίας που θεμελιώνεται επί της τρίτης βαθμίδας της κλίμακας στον ελάσσονα τρόπο λαμβάνεται υπ’ όψιν ότι η όξυνση της έβδομης μελωδικής βαθμίδας στο μπάσσο επιφέρει την συρρίκνωση του φυσικού διαστήματος της υπερκείμενης τετάρτης κατά ένα ημιτόνιο και την μεταβολή του από καθαρό σε ελαττωμένο (στην περίπτωση της ντο-ελάσσονος, πρόκειται για το ανιόν διάστημα από το σι-αναίρεση έως το μι-ύφεση). Ως εκ τούτου, το σύμβολο της ύφεσης προστίθεται δίπλα από τον αριθμό 4 για να καταδείξει αυτήν ακριβώς την σμίκρυνση του διαστήματος της τετάρτης, δίχως ουδόλως να υποδηλώνει το ποιόν της αλλοίωσης (ήτοι την όξυνση) του φθόγγου που βρίσκεται στην χαμηλότερη φωνή! Με άλλα λόγια, η δίεση και η ύφεση χρησιμοποιούνται γενικότερα για να υποδείξουν την μεγέθυνση ή την σμίκρυνση ενός διαστήματος ανάμεσα στο μπάσσο και μία υπερκείμενη φωνή, η οποία μπορεί κάλλιστα να υλοποιηθεί με δύο διαφορετικούς τρόπους σε κάθε περίπτωση: α) η μεγέθυνση ενός διαστήματος κατά ένα ημιτόνιο μπορεί να επιτευχθεί είτε με την όξυνση της υπερκείμενης φωνής είτε με την βάρυνση του μπάσσου, ενώ β) η σμίκρυνση ενός διαστήματος κατά ένα ημιτόνιο δύναται να επέλθει εξίσου με την βάρυνση της υπερκείμενης φωνής όπως και με την όξυνση του μπάσσου.[45]

1.5. Δάνειες συγχορδίες από την ομώνυμη τονικότητα (από τον αντίθετο τρόπο)

Ο μείζων και ο ελάσσων τρόπος δεν λειτουργούν ως δύο κλειστά και απομονωμένα μεταξύ τους συστήματα, αλλά συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν διαρκώς σε ένα ενιαίο τονικό σύστημα, εμπλουτίζοντας ο ένας τον άλλο με το ιδιαίτερο αρμονικό τους υλικό.[46] Ήδη, άλλωστε, στην περίπτωση του ελάσσονος τρόπου έχει καταστεί σαφές ότι η τονικότητα δεν μπορεί καν να εδραιωθεί δίχως την καταφυγή στην ενεργή συγχορδία της δεσπόζουσας που παρέχει ο μείζων

[43] Πρβλ. De la Motte, ό.π., σ. 47-50.
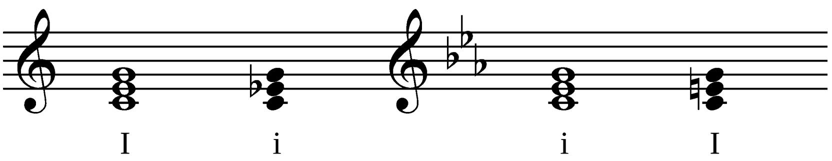
[44] Στην λειτουργική αρμονία, το πτωτικό έξι-τέσσερα ορίζεται κατά τρόπον μονοσήμαντο ως δεσπόζουσα με διπλή επέρειση (D^6_4), δίχως την παραμικρή αναφορά στην συγχορδία της τονικής· βλ. π.χ. De la Motte, ό.π., σ. 48. Πρβλ. προσέτι Schönberg (ό.π., σ. 174-177), αλλά και Lester (ό.π., σ. 140 και 243) όσον αφορά ειδικότερα την σταδιακή εδραίωση αυτής της αντίληψης κατά τα μέσα του 18ου αιώνος.

[45] Στο πλαίσιο των συμβολισμών της λειτουργικής αρμονίας ακολουθείται μια διαφορετική λογική, που επισημαίνει την όξυνση ή την βάρυνση του εκάστοτε φθόγγου πάνω από την θεμέλιο μίας συγχορδίας με τα ειδικά σύμβολα < και > (π.χ. 5< για την όξυνση της πέμπτης και 5> για την βάρυνση της πέμπτης της συγχορδίας), ανεξάρτητα από την τοποθέτησή του πάνω ή κάτω από την θεμέλιο και το διάστημα που προκύπτει κατά περίπτωση από ενδεχόμενες αναστροφές.

[46] Βλ. χαρακτηριστικά: Riemann, ό.π., σ. 49-50, 53-55, 71-77, 111-118 και 175-176· Schoenberg, ό.π., σ. 51-56.
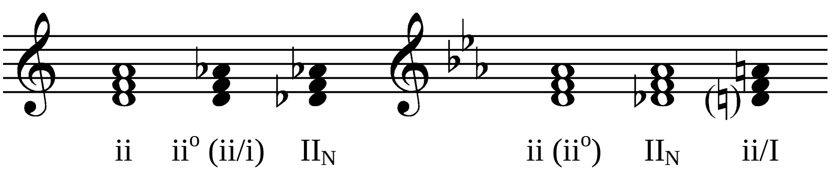
τρόπος, προκειμένου να σχηματισθεί μια πτωτική διαδικασία. Στην συνέχεια θα εξετασθεί διεξοδικά το αρμονικό υλικό που υφίσταται κατά βαθμίδα σε δύο ομώνυμες τονικότητες, την Ντο-μείζονα και την ντο-ελάσσονα, και θα σχολιασθούν όλες οι δυνατότητες συγχορδιακού "δανεισμού" αναμεταξύ τους αλλά και οι απαραίτητες προσαρμογές σε επίπεδο συμβολισμού προκειμένου να αποφευχθεί οποιαδήποτε σύγχυση θα μπορούσε να επέλθει από την ανάμειξη του αρμονικού υλικού αμφοτέρων των τρόπων σε μία – μείζονα ή ελάσσονα – τονικότητα αναφοράς.

Η συγχορδία της τονικής στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο διαφέρει ως προς την τρίτη της και αυτό αντανακλάται εναργώς σε επίπεδο συμβολισμού: I και i. Η χρήση της μείζονος τονικής στον ελάσσονα τρόπο είναι πολύ συνηθισμένη, ιδίως στο τέλος μίας ολοκληρωμένης πτωτικής διαδικασίας, όπου η τρίτη της τελικής συγχορδίας οξύνεται και έτσι αυτή από ελάσσων μεταβάλλεται σε μείζονα. Σε αυτήν την περίπτωση αρκεί λοιπόν να σημανθεί η τελική συγχορδία ως I αντί για i· οτιδήποτε άλλο είναι τελείως περιττό![47] Η ένταξη της ελάσσονος τονικής στον μείζονα τρόπο είναι λιγότερο συχνή, αλλά υποδεικνύεται προσηκόντως με τον συμβολισμό i αντί I.



Παράδειγμα 1.25

Οι συγχορδίες που σχηματίζονται επί της δεύτερης βαθμίδας στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο είναι συνολικά τρεις: η σχετική της υποδεσπόζουσας στον μείζονα τρόπο (ii), η ελαττωμένη συγχορδία της "υποδεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκτη αντί πέμπτης" στον ελάσσονα τρόπο (ii^o) καθώς και η αντιθετική της υποδεσπόζουσας ή "ναπολιτάνικη" συγχορδία, επίσης στον ελάσσονα τρόπο (II_N). Η τελευταία χρησιμοποιείται εξίσου και στον μείζονα τρόπο, διατηρώντας τον ιδιαίτερο συμβολισμό της. Οι άλλες δύο συγχορδίες έχουν κοινή την θεμέλιο και την (μικρή) τρίτη, αλλά διαφοροποιούνται ως προς την πέμπτη (καθαρή στην ii και ελαττωμένη στην ii^o), η οποία αντιστοιχεί στην αποκλίνουσα έκτη βαθμίδα της κλίμακας στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο. Όταν στον μείζονα τρόπο χρησιμοποιείται η οικεία ii δεν χρειάζεται περαιτέρω διευκρίνιση· εάν όμως γίνεται χρήση της δάνειας ii^o, τότε αυτή πρέπει να συνοδεύεται οπωσδήποτε από το ειδικό σύμβολο για την ελαττωμένη συγχορδία ή, εναλλακτικά, από μία συμπληρωματική αναφορά στην τονική της ομώνυμης τονικότητος, δηλαδή να δηλώνεται ως ii/i. Στον ελάσσονα τρόπο, πάλι, η χρήση της οικείας ii^o δύναται κάλλιστα να παρουσιάζεται κατά τρόπον απλούστερο ως ii, ενώ η εμφάνιση της αντίστοιχης δάνειας συγχορδίας της ομώνυμης μείζονος (ως αποτέλεσμα της όξυνσης της έκτης μελωδικής βαθμίδας) μπορεί εν προκειμένω να επισημανθεί μονάχα ως ii/I.
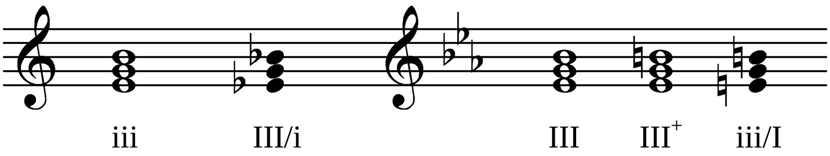


Παράδειγμα 1.26

Επί της εκάστοτε τρίτης βαθμίδας του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου θεμελιώνονται επίσης τρεις συγχορδίες συνολικά: στον μείζονα τρόπο ανήκει η σχετική της δεσπόζουσας ή αντιθετική της τονικής (iii), ενώ στον ελάσσονα τρόπο υπάγονται τόσο η σχετική μείζων ή αντιθετική της ελάσσονος δεσπόζουσας (III) όσο και η αυξημένη συγχορδία της "ενεργής
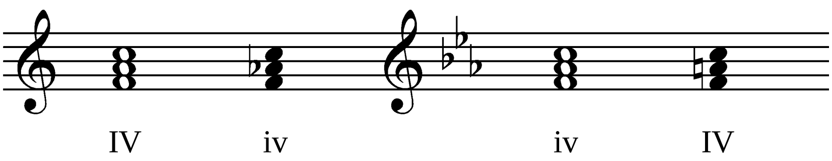
[47] Πρβλ. το λήμμα "τρίτη της Πικαρδίας" στο Γλωσσάριο (κεφάλαιο 8).

δεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκτη αντί πέμπτης” (III$^+$), η οποία αφομοιώνει τον προσαγωγέα και αξιοποιείται αποκλειστικά στον τρόπο όπου ανήκει, χωρίς δυνατότητα μεταλαμπάδευσής της στον αντίθετο (μείζονα) τρόπο. Αντίθετα, οι δύο άλλες συγχορδίες μπορούν να εμφανίζονται ως δάνειες και στο πλαίσιο της ομώνυμης τονικότητος: έτσι, στον μείζονα τρόπο πέραν της οικείας iii χρησιμοποιείται και η σχετική της ομώνυμης (ή αντιθετική της ελάσσονος δεσπόζουσας) με τον συμβολισμό III/i (καθ’ ότι η θεμέλιός της δεν εντάσσεται καν στην κλίμακα του μείζονος τρόπου), ενώ στον ελάσσονα τρόπο πέραν της οικείας III παρουσιάζεται ενίοτε ως δάνεια και η σχετική της δεσπόζουσας ή αντιθετική της τονικής του μείζονος τρόπου με τον προσήκοντα συμβολισμό iii/I (ομοίως εδραζόμενη και αυτή σε φθόγγο που δεν ανήκει στην κλίμακα του ελάσσονος τρόπου).
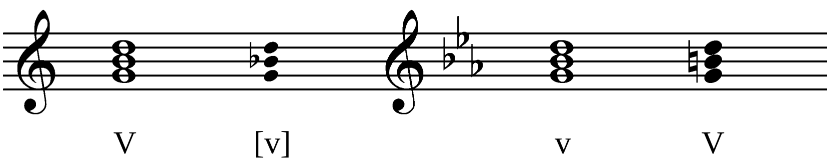


Παράδειγμα 1.27

Η μείζων και η ελάσσων συγχορδία της υποδεσπόζουσας (IV και iv) αντιστοιχούν στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο, έχοντας ως ειδοποιό διαφορά μεταξύ τους την ενσωμάτωση της διαφοροποιούμενης έκτης βαθμίδας στην κλίμακα του ενός και του άλλου. Παρ’ όλα αυτά, η – εναλλακτική ή ακόμη και συνδυαστική – χρήση αμφοτέρων είναι ιδιαίτερα συχνή και στους δύο τρόπους: ο μείζων τρόπος δανείζεται την iv και ο ελάσσων την IV, ιδίως μάλιστα σε περιπτώσεις όπου η έκτη μελωδική βαθμίδα της ελάσσονος κλίμακας οξύνεται τείνοντας προς τον προσαγωγέα.



Παράδειγμα 1.28
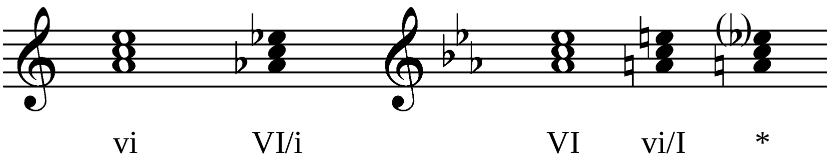
Αντίθετα, σε ό,τι αφορά τις συγχορδίες της μείζονος και της ελάσσονος δεσπόζουσας (V και v), τίθενται ορισμένοι περιορισμοί ως προς την εφαρμογή τους στον αντίθετο τρόπο: ενώ δηλαδή ο ελάσσων τρόπος αφομοιώνει πλήρως την (ενεργή) δεσπόζουσα του μείζονος τρόπου και την αξιοποιεί κατ’ ουσίαν ως οικεία συγχορδία (σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό ακόμη και από την δική του ελάσσονα δεσπόζουσα), ο μείζων τρόπος αγνοεί σε γενικές γραμμές – πέρα από ευάριθμες εξαιρετικές περιπτώσεις – την συγχορδία της ελάσσονος δεσπόζουσας, εμμένοντας σχεδόν αποκλειστικά στην δική του, μείζονα δεσπόζουσα.



Παράδειγμα 1.29
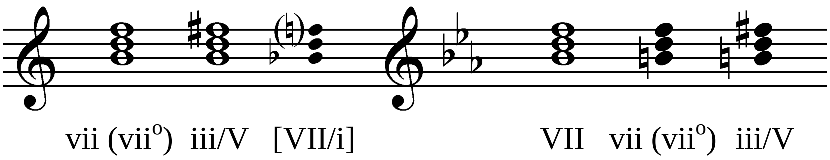
Οι συγχορδίες που εδράζονται στην εκάστοτε έκτη βαθμίδα του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου είναι κατ’ αρχήν δύο: στον μείζονα τρόπο παρουσιάζεται εν προκειμένω η σχετική ελάσσων ή αντιθετική της υποδεσπόζουσας (vi) και στον ελάσσονα τρόπο η σχετική της υποδεσπόζουσας ή αντιθετική της τονικής (VI). Η τελευταία χρησιμοποιείται συχνά ως δάνεια και στο πλαίσιο του μείζονος τρόπου, όπου συμβολίζεται ως VI/i, ενώ η ανάλογη – αν και λιγότερο συχνή – περίπτωση

της vi/I δηλώνει την χρήση της σχετικής (ή αντιθετικής της υποδεσπόζουσας) της ομώνυμης μείζονος στο περιβάλλον του ελάσσονος τρόπου. Στο ίδιο αυτό πλαίσιο, όμως, εμφανίζεται ενίοτε και μία ακόμη δυνατότητα: η ελαττωμένη συγχορδία που, ναι μεν, θεμελιώνεται στην (οξυμένη) έκτη βαθμίδα της κλίμακας του μείζονος τρόπου, αλλά διατηρεί συνάμα και από την κλίμακα του ελάσσονος τρόπου την μικρή τρίτη πάνω από την θεμέλιο (π.χ. στην ντο-ελάσσονα: λα-αναίρεση – ντο – μι-ύφεση· βλ. την συγχορδία με τον αστερίσκο στο Παράδειγμα 1.30).[48] Αυτή η “υβριδική”, ούτως ειπείν, συγχορδία, εφ’ όσον δεν επέχει λειτουργία παρενθετικής δεσπόζουσας ή υποδεσπόζουσας (βλ. αντίστοιχα τις ενότητες 3.4 και 4.2-4.3) στα ευρύτερα αρμονικά συμφραζόμενα όπου εντάσσεται, δύναται να εκληφθεί ως δάνεια αλλοιωμένη συγχορδία από τον μείζονα τρόπο και συγκεκριμένα ως σχετική της ομώνυμης (ή αντιθετική της μείζονος υποδεσπόζουσας) με πέμπτη βαρυμένη (vi$^{5\flat}$/I· βλ. την ενότητα 5.2).



Παράδειγμα 1.30

Τέλος, το αρμονικό υλικό που αναπτύσσεται επί της εκάστοτε εβδόμης βαθμίδας του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου περιλαμβάνει εν συνόλω τρεις διαφορετικές τρίφωνες συγχορδίες: την μείζονα σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας που είναι εγγενής του ελάσσονος τρόπου (VII), την ελαττωμένη “δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης χωρίς θεμέλιο” που ανήκει κατ’ αρχήν στον μείζονα τρόπο (vii ή vii^{o}), καθώς και την ελάσσονα αντιθετική της δεσπόζουσας του μείζονος τρόπου (iii/V). Στον βαθμό που ο ελάσσων τρόπος αφομοιώνει πλήρως την ενεργή δεσπόζουσα, οι δύο τελευταίες συγχορδίες μπορούν κάλλιστα να εμφανισθούν και στο πλαίσιο μιας ελάσσονος τονικότητος με τους (διακριτούς) συμβολισμούς που ήδη διαθέτουν. Αντίθετα, η πιθανότητα δανεισμού της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας στον μείζονα τρόπο (τουτέστιν ως VII/i) είναι εξαιρετικά περιορισμένη, στον βαθμό που η ίδια ακριβώς συγχορδία είναι πολύ πιθανότερο να ενταχθεί στο ίδιο αυτό πλαίσιο έχοντας λειτουργία διπλής υποδεσπόζουσας (βλ. σχετικά επ’ αυτού στην ενότητα 4.1).



Παράδειγμα 1.31

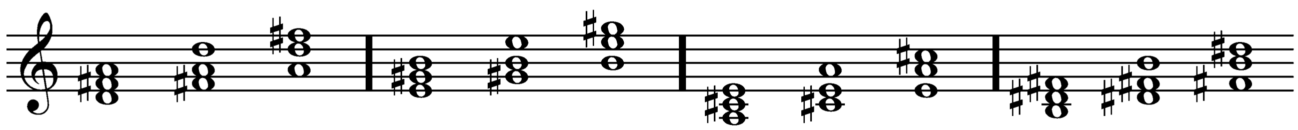
Συνοψίζοντας, οι δάνειες συγχορδίες που προέρχονται από την εκάστοτε ομώνυμη τονικότητα και, άρα, αντλούνται από τον αντίθετο τρόπο δηλώνονται α) με τον συμβολισμό που ήδη διαθέτουν και δίχως περαιτέρω διευκρίνιση, εφ’ όσον διακρίνονται ήδη σαφώς – χάρη στους κεφαλαίους ή πεζούς λατινικούς χαρακτήρες και ενίοτε σε επιπρόσθετα σύμβολα – από τις οικείες συγχορδίες της τονικότητος αναφοράς ακόμη και επί της ιδίας θεμελίου, ειδάλλως β) με συμπληρωματική αναφορά στην τονική της ομώνυμης τονικότητος, εφ’ όσον είτε δεν πληρούται η προηγούμενη προϋπόθεση, είτε ακόμη η θεμέλιός τους δεν περιλαμβάνεται στην κλίμακα της τονικότητος αναφοράς.

[48] Πρβλ. εν προκειμένω και Koch, ό.π., σ. 72 και 75.

1.6. Οι ομώνυμες των δευτερευουσών συγχορδιών στον μείζονα και στον ελάσσονα τρόπο

Ένας ακόμη τρόπος διεύρυνσης του αρμονικού υλικού, που αξιοποιείται κυρίως στο ρεπερτόριο του 19ου αιώνος, έγκειται στην αλλαγή του γένους των οικείων αλλά και των δάνειων συγχορδιών στον μείζονα ή τον ελάσσονα τρόπο. Σε ό,τι αφορά βέβαια τις κύριες συγχορδίες, έχουμε διαπιστώσει ότι οι ομώνυμές τους ανήκουν ήδη στον αντίθετο τρόπο και ότι μπορούν κάλλιστα να αντληθούν από εκεί ως δάνειες. Στις δευτερεύουσες συγχορδίες, εντούτοις, οι οποίες έχουν διαφορετική θεμελίωση στον μείζονα και στον ελάσσονα τρόπο, η εφαρμογή της εν λόγω πρακτικής οδηγεί στον εμπλουτισμό του διαθέσιμου αρμονικού λεξιλογίου με νέο επιπρόσθετο υλικό.[49]

Στον μείζονα τρόπο, οι δευτερεύουσες αυτές συγχορδίες είναι συνολικά τέσσερεις και ανήκουν όλες στο έλασσον γένος: πρόκειται για την σχετική της υποδεσπόζουσας (ii), την σχετική της δεσπόζουσας ή αντιθετική της τονικής (iii), την σχετική ελάσσονα ή αντιθετική της υποδεσπόζουσας (vi) και την αντιθετική της δεσπόζουσας (iii/V). Η μετατροπή των συγχορδιών αυτών από ελάσσονες σε μείζονες αποδίδεται σε επίπεδο συμβολισμού με την χρήση κεφαλαίων αντί πεζών χαρακτήρων: η ομώνυμη της σχετικής της υποδεσπόζουσας συμβολίζεται ως II,[50] η ομώνυμη της σχετικής της δεσπόζουσας ή της αντιθετικής της τονικής ως III,[51] η ομώνυμη της σχετικής ελάσσονος ή της αντιθετικής της υποδεσπόζουσας ως VI[52] και η ομώνυμη της αντιθετικής της δεσπόζουσας ως III/V:[53]



II II^6 II^6_4 III III^6 III^6_4 VI VI^6 VI^6_4 III/V III^6/V III^6_4/V

Παράδειγμα 1.32

Στον ελάσσονα τρόπο, η αντίστοιχη τετράδα των δευτερευουσών συγχορδιών απαρτίζεται από τις μείζονες συγχορδίες της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (III), της σχετικής της υποδεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής (VI), της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (VII) και της αντιθετικής της υποδεσπόζουσας (II_N ή VI/iv). Όπως και στον μείζονα τρόπο, έτσι και εδώ η μετατροπή των παραπάνω συγχορδιών από μείζονες σε ελάσσονες αντανακλάται σε επίπεδο συμβολισμού στην αλλαγή από την κεφαλαιογράμματη στην μικρογράμματη γραφή: η ομώνυμη της σχετικής μείζονος ή της αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας αποδίδεται ως iii,[54] η ομώνυμη της σχετικής της υποδεσπόζουσας ή της αντιθετικής της τονικής ως vi,[55] η ομώνυμη της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας ως vii[56] και η ομώνυμη

[49] Πρβλ. σε γενικές γραμμές και De la Motte, ό.π., σ. 160 κ.εξ.

[50] Στην λειτουργική αρμονία συμβολίζεται ως SP (“μειζονοποιημένη” σχετική της μείζονος υποδεσπόζουσας).

[51] Στην λειτουργική αρμονία, οι αντίστοιχοι συμβολισμοί είναι DP (“μειζονοποιημένη” σχετική της μείζονος δεσπόζουσας) και TG (“μειζονοποιημένη” αντιθετική της μείζονος τονικής).

[52] Στην λειτουργική αρμονία, οι αντίστοιχοι συμβολισμοί είναι TP (“μειζονοποιημένη” σχετική της μείζονος τονικής) και SG (“μειζονοποιημένη” αντιθετική της μείζονος υποδεσπόζουσας).

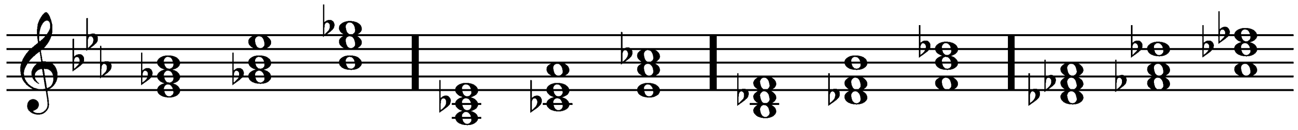
[53] Στην λειτουργική αρμονία συμβολίζεται ως DG (“μειζονοποιημένη” αντιθετική της μείζονος δεσπόζουσας).

[54] Στην λειτουργική αρμονία, οι αντίστοιχοι συμβολισμοί είναι tp (“ελασσονοποιημένη” σχετική της ελάσσονος τονικής) και dg (“ελασσονοποιημένη” αντιθετική της ελάσσονος δεσπόζουσας).

[55] Στην λειτουργική αρμονία, οι αντίστοιχοι συμβολισμοί είναι sp (“ελασσονοποιημένη” σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας) και tg (“ελασσονοποιημένη” αντιθετική της ελάσσονος τονικής).

[56] Στην λειτουργική αρμονία συμβολίζεται ως dp (“ελασσονοποιημένη” σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας).

της αντιθετικής της υποδεσπόζουσας ως vi/iv:[57]



Παράδειγμα 1.33

Η χρήση των ομωνύμων των δευτερευουσών συγχορδιών του ενός τρόπου στο πλαίσιο του άλλου επιβάλλει ως επί το πλείστον, σε επίπεδο συμβολισμού, την συμπληρωματική αναφορά στην μείζονα ή την ελάσσονα τονική, κατά τον τρόπο που παρουσιάσθηκε και στην προηγούμενη ενότητα. Έτσι, στο πλαίσιο του μείζονος τρόπου, η ομώνυμη της σχετικής της ελάσσονος (ομώνυμης) τονικής ή της αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας αποδίδεται ως iii/i, η ομώνυμη της σχετικής της ελάσσονος υποδεσπόζουσας ή της αντιθετικής της ελάσσονος (ομώνυμης) τονικής ως vi/i και η ομώνυμη της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας ως vii/i, ενώ για την ομώνυμη της αντιθετικής της ελάσσονος υποδεσπόζουσας αρκεί ο υφιστάμενος συμβολισμός της ως vi/iv. Από την άλλη πλευρά, στο πλαίσιο του ελάσσονος τρόπου, η ομώνυμη της σχετικής της μείζονος υποδεσπόζουσας συμβολίζεται ως II/I, η ομώνυμη της σχετικής της μείζονος δεσπόζουσας ή της αντιθετικής της μείζονος (ομώνυμης) τονικής ως III/I και η ομώνυμη της σχετικής της μείζονος (ομώνυμης) τονικής ή της αντιθετικής της μείζονος υποδεσπόζουσας ως VI/I, ενώ για την ομώνυμη της αντιθετικής της μείζονος δεσπόζουσας αρκεί βεβαίως ο ήδη υφιστάμενος συμβολισμός III/V.

[57] Στην λειτουργική αρμονία συμβολίζεται ως sg (“ελασσονοποιημένη” αντιθετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας). Ας διευκρινισθεί προσέτι στο σημείο αυτό πως επειδή η “ελάσσων ναπολιτάνικη” δεν υφίσταται διόλου ως έννοια, δεν είναι δυνατόν και να γίνει χρήση του οιονεί εναλλακτικού συμβολισμού ~~ii~~$_N$.

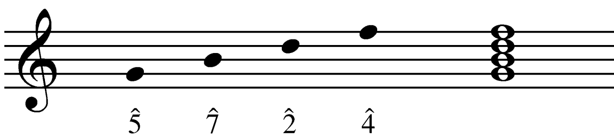
Κεφάλαιο 2: Τετράφωνες (και πολύφωνες) συγχορδίες

Σύνοψη: *Στο κεφάλαιο αυτό διερευνώνται με συστηματικό τρόπο οι τετράφωνες και πολύφωνες συγχορδίες, ξεκινώντας από τις δύο βασικότερες εξ αυτών που είναι η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης και η υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη έκτη, κατά την αντίληψη του Rameau αλλά και του Riemann. Η παρουσίαση των υπόλοιπων συγχορδιών μεθ' εβδόμης στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο έπεται, προτού το παρόν κεφάλαιο ολοκληρωθεί με αναφορά στις συγχορδίες της δεσπόζουσας μετ' ενάτης, ενδεκάτης και δεκάτης-τρίτης αλλά και σε περαιτέρω συγχορδιακούς σχηματισμούς μετ' ενάτης που αξιοποιούνται κυρίως στο όψιμο τονικό ρεπερτόριο.*

Προαπαιτούμενη γνώση: *Όσα έχουν αναφερθεί στο κεφάλαιο 1.*

2.1. Η συγχορδία της (ενεργής) δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης

Οι τετράφωνες συγχορδίες του τονικού συστήματος δημιουργούνται με την επέκταση των τρίφωνων συγχορδιών κατά μία ακόμη τρίτη (τουλάχιστον), η οποία κατά κανόνα τοποθετείται πάνω από την πέμπτη της συγχορδίας και άρα βρίσκεται σε απόσταση εβδόμης από την θεμέλιό της. Έτσι, στην περίπτωση της συγχορδίας της δεσπόζουσας του μείζονος τρόπου, πάνω από την θεμέλιο, την τρίτη και την πέμπτη της (οι οποίες αντιστοιχούν στην πέμπτη, την έβδομη και την δεύτερη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας) προστίθεται μία μικρή έβδομη, ήτοι η τέταρτη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας του μείζονος τρόπου· το παράδειγμα που ακολουθεί αναφέρεται στην τονικότητα της Ντο-μείζονος:



Παράδειγμα 2.1

Η νέα τετράφωνη συγχορδία που παράγεται κατ' αυτόν τον τρόπο συμβολίζεται στην ευθεία της κατάσταση ως V^7, καθ' ότι βασίζεται στην επέκταση της τρίφωνης V (μίας μείζονος συγχορδίας σε ευθεία κατάσταση) με την προσθήκη της (μικρής) εβδόμης πάνω από την θεμέλιό της. Ο αραβικός αριθμός 7 επιβάλλεται εν προκειμένω να συμπεριληφθεί στον συμβολισμό υπό μορφήν εκθέτη, αφ' ενός διότι απέχει ένα βήμα (διάστημα δευτέρας) από την αναπαραγωγή της θεμελίου στην ογδόη και αφ' ετέρου επειδή αποτελεί το καίριο χαρακτηριστικό γνώρισμα κάθε "συγχορδίας μεθ' εβδόμης".[1]

Η συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης πέρα από την ευθεία κατάσταση, όπου η θεμέλιός της εμφανίζεται στο μπάσσο, διαθέτει επίσης τρεις αναστροφές. Στην πρώτη από αυτές, βάση της συγχορδίας αποτελεί η τρίτη της (ο προσαγωγέας), ενώ οι υπόλοιποι φθόγγοι πάνω από αυτήν σχηματίζουν τα διαστήματα της τρίτης, της πέμπτης (πρόκειται για την απόσταση ανάμεσα στον

[1] Και στο πλαίσιο της λειτουργικής αρμονίας γίνεται χρήση ενός παραπλήσιου συμβολισμού: D^7. Εντούτοις, ο αριθμός 7 παραμένει εν προκειμένω αμετάβλητος υπό μορφήν εκθέτη και στις – δύο πρώτες, τουλάχιστον, από τις τρεις – αναστροφές μίας συγχορδίας μεθ' εβδόμης, αφού ο φθόγγος του μπάσσου προσδιορίζεται σε όλες αυτές τις περιπτώσεις με έτερο αραβικό αριθμό (3, 5 ή 7) που σημειώνεται κάτω από το λατινικό γράμμα (η δίπλα από αυτό υπό μορφήν δείκτη). Βλ. Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 (10. Auflage), σ. 51 και 55.

προσαγωγέα και την έβδομη της συγχορδίας) και της έκτης. Από τα αντίστοιχα αραβικά ψηφία, το 3 δεν περιλαμβάνεται στον σχετικό συμβολισμό, εν αντιθέσει με τους αριθμούς 6 και 5 οι οποίοι αναφέρονται σε γειτονικά διαστήματα και είναι απολύτως αναγκαίοι για τον προσδιορισμό μίας "συγχορδίας μεθ' εβδόμης σε πρώτη αναστροφή" εν γένει, που αποκαλείται επίσης "συγχορδία έκτης-πέμπτης" (ή ενίοτε και "συγχορδία πέμπτης-έκτης") αλλά και "συγχορδία σε έξι-πέντε".[2] Στην προκειμένη λοιπόν περίπτωση, η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης σε πρώτη αναστροφή συμβολίζεται ως V^6_5. Εάν στην βάση της τετράφωνης αυτής συγχορδίας τεθεί η πέμπτη της, προκύπτει η δεύτερη αναστροφή της που συνίσταται σε διαστήματα τρίτης (πρόκειται για την απόσταση ανάμεσα στην πέμπτη και την έβδομη της συγχορδίας), τετάρτης και έκτης πάνω από το μπάσσο. Εδώ, το αραβικό ψηφίο που παραλείπεται ως ευκόλως εννοούμενο είναι το 6, οπότε απομένουν ως δηλωτικά τα γειτνιάζοντα 4 και 3 στον συμβολισμό V^4_3· άλλωστε, μία οποιαδήποτε συγχορδία μεθ' εβδόμης σε δεύτερη αναστροφή καλείται επίσης "συγχορδία τετάρτης-τρίτης" (ενίοτε δε και "συγχορδία τρίτης-τετάρτης") είτε ακόμη "συγχορδία σε τέσσερα-τρία".[3] Τέλος, η τρίτη αναστροφή μίας τετράφωνης συγχορδίας εμφανίζει την έβδομή της στο μπάσσο και πάνω από αυτήν τα διαστήματα της δευτέρας, της τετάρτης και της έκτης. Όπως γίνεται αντιληπτό, εδώ το μόνο αραβικό ψηφίο που χρειάζεται οπωσδήποτε να καταδειχθεί είναι το 2, καθ' ότι αναφέρεται στο διάφωνο διάστημα της δευτέρας που σχηματίζεται ανάμεσα στην έβδομη και την υπερκείμενή της θεμέλιο της συγχορδίας· αντίθετα, τα ψηφία 4 και 6 μπορούν κάλλιστα να παραλειφθούν, αν και ενίοτε το 4 συμπεριλαμβάνεται στον συμβολισμό, επειδή αναφέρεται επίσης σε ένα διάφωνο διάστημα προς το μπάσσο. Έτσι, η συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης σε τρίτη αναστροφή δηλώνεται κατ' αρχήν ως V^2, εναλλακτικά όμως και ως V^4_2. Μία συγχορδία αυτού του τύπου ονομάζεται προσέτι γενικότερα "συγχορδία δευτέρας" ή "συγχορδία τετάρτης-δευτέρας" / "συγχορδία δευτέρας-τετάρτης" αλλά και "συγχορδία σε τέσσερα-δύο".[4]



V^7 V^6_5 V^4_3 V^2 (V^4_2) V^7 V^6_5 V^4_3 V^2 (V^4_2)

Παράδειγμα 2.2

Στον ελάσσονα τρόπο, ο σχηματισμός της (ενεργής) δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης δεν διαφέρει σε τίποτε από τον μείζονα τρόπο, ούτε χρήζει διαφορετικού συμβολισμού (για την ευθεία κατάσταση και τις αναστροφές της εν λόγω συγχορδίας), αφού η αναγκαία όξυνση της έβδομης μελωδικής βαθμίδας της κλίμακας (προκειμένου αυτή να καταστεί προσαγωγέας) δηλώνεται ήδη δια της κεφαλαιογράμματης γραφής του λατινικού συμβόλου (βλ. Παράδειγμα 2.2).
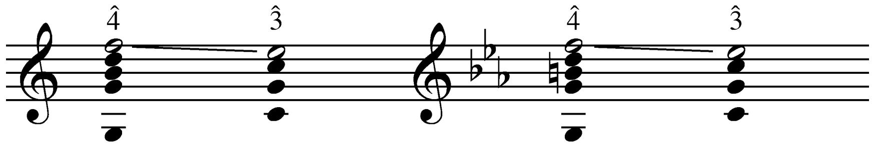
Όπως επεσήμανε ο Jean-Philippe Rameau, ο θεμελιωτής της θεωρητικής σκέψης για την αρμονία, η τετράφωνη συγχορδία της δεσπόζουσας είναι η πλέον πρόσφορη για τον προσδιορισμό της κεντρικής συγχορδίας της τονικής μίας μείζονος ή ελάσσονος τονικότητος. Σε αντίθεση με την τρίφωνη συγχορδία της δεσπόζουσας, η οποία θα μπορούσε, φέρ' ειπείν, να αποτελεί και την τονική (είτε την υποδεσπόζουσα) μίας άλλης μείζονος τονικότητος, η συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης εμπεριέχει έναν χαρακτηριστικό *διάφωνο* φθόγγο, την έβδομη, η οποία αντιστοιχεί στην

[2] Βλ. ενδεικτικά: Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*, [Erster Theil], G. J. Decker – G. L. Hartung, Berlin – Königsberg 1774, σ. 32-33· Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* – [*Erster Theil*], Adam Friedrich Böhme, Leipzig – Rudolstadt 1782, σ. 81 αλλά και 130.

[3] Βλ. ομοίως Kirnberger (ό.π., σ. 33) και Koch (ό.π., σ. 82 αλλά και 130).

[4] Βλ. ενδεικτικά: Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Paris 1722, σ. 39, 241 κ.α.· Kirnberger, ό.π., σ. 71· Koch, ό.π., σ. 82 αλλά και 130.

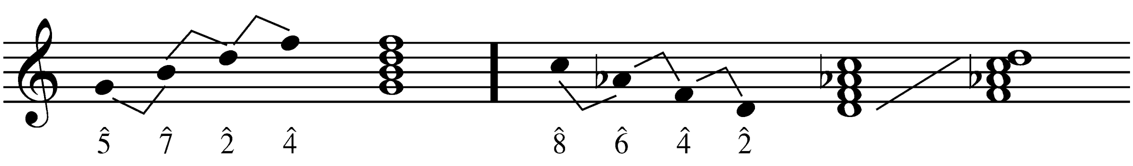
τέταρτη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας και λύνεται με κατιόν βήμα στην εκάστοτε τρίτη βαθμίδα ($\hat{4}$ – $\hat{3}$) κατά την υποδειγματική σύνδεση της διάφωνης αυτής δεσπόζουσας με την σύμφωνη συγχορδία της – μείζονος ή ελάσσονος – τονικής, δια της οποίας αίρεται και όλη η προηγούμενη αρμονική ένταση.[5]



Παράδειγμα 2.3

2.2. Οι συγχορδίες της υποδεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκτη στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο και οι εναλλακτικές θεωρήσεις τους

Η έτερη χαρακτηριστική τετράφωνη συγχορδία που συμβάλλει ομοίως στον προσδιορισμό της κεντρικής συγχορδίας της τονικής μίας μείζονος ή ελάσσονος τονικότητος είναι η υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη έκτη. Ειδικά μάλιστα η ελάσσων υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη έκτη συνιστά τον αντίποδα της μείζονος δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης, αφού η συγκρότηση και η λειτουργία της βρίσκονται σε διαμετρική αντίθεση προς εκείνη.[6] Κατ’ αρχάς, η διαστηματική αλληλουχία μίας μεγάλης τρίτης και δύο μικρών τριτών που σε ανιούσα φορά αποφέρει την συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης, εάν αντιστραφεί διαμορφώνει (σε κατιούσα φορά) μία ελάσσονα συγχορδία με επιπρόσθετη μικρή τρίτη κάτω από την θεμέλιό της (βλ. Παράδειγμα 2.4). Με την μεταφορά αυτής της κατιούσας “εβδόμης” (από την κορυφή της συγχορδίας) μία ογδόη υψηλότερα, η ίδια εμφανίζεται πλέον σε διάστημα έκτης πάνω από την θεμέλιο της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας και συνιστά την χαρακτηριστική της *διαφωνία*, σύμφωνα με τον Rameau (αλλά και τον Riemann), η οποία βρίσκει την υποδειγματική της λύση προς την αντίθετη κατεύθυνση από εκείνη που είχε η διάφωνη έβδομη της δεσπόζουσας, δηλαδή με ανιόν βήμα από την δεύτερη προς την τρίτη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας κατά την υποδειγματική σύνδεση της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκτη με την συγχορδία της τονικής (βλ. Παράδειγμα 2.5).[7] Επομένως, οι δύο χαρακτηριστικοί επιπρόσθετοι φθόγγοι της δεσπόζουσας αλλά και της υποδεσπόζουσας – τόσο της ελάσσονος όσο και της μείζονος, κατ’ αναλογίαν – συγκλίνουν προς την τρίτη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας εκκινώντας από διαφορετική κατεύθυνση ($\hat{4}$ – $\hat{3}$ και $\hat{2}$ – $\hat{3}$ αντίστοιχα).



Παράδειγμα 2.4

[5] Πρόκειται για την αρμονική σύνδεση που ο Rameau ορίζει ως “cadence parfaite” (ό.π., σ. 54-61). Πρβλ. περαιτέρω: Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1929 (10. Auflage), σ. 141-145.

[6] Πρβλ. ειδικότερα Riemann, ό.π., σ. 141.

[7] Πρόκειται για την αρμονική σύνδεση που ο Rameau ορίζει αρχικά ως “cadence irreguliere” (ό.π., σ. 64-67) και αργότερα ως “cadence imparfaite” (Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Prault fils, Paris 1737, σ. 72). Πρβλ. επίσης Riemann, ό.π., σ. 142-145.



Παράδειγμα 2.5

Η παρούσα τετράφωνη συγχορδία έχει δισυπόστατη φύση: στο πλαίσιο της λειτουργικής αρμονίας αντιμετωπίζεται πρωτίστως ως μείζων ή ελάσσων "υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη έκτη",[8] αλλά παράλληλα, υπό το πρίσμα της θεώρησης όλων των συγχορδιακών σχηματισμών κατά ανιούσες τρίτες, θεμελιώνεται στην δεύτερη βαθμίδα της κλίμακας αμφοτέρων των τρόπων. Με άλλα λόγια, μπορεί κανείς να θεωρήσει ως θεμέλιό της τόσο την τέταρτη όσο και την δεύτερη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας,[9] με ό,τι αυτό συνεπάγεται ως προς τον συμβολισμό της εν λόγω συγχορδίας. Το παρόν σύστημα αρμονικών συμβολισμών καταφεύγει στην δεύτερη δυνατότητα, αντιμετωπίζοντας την "υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη έκτη" ως πρώτη αναστροφή της συγχορδίας της σχετικής της υποδεσπόζουσας μεθ' εβδόμης του μείζονος τρόπου,[10] η οποία διατηρεί την ίδια ακριβώς λειτουργία και στον ελάσσονα τρόπο, παρά το γεγονός ότι εκεί μετασχηματίζεται σε μία ελαττωμένη συγχορδία με μικρή έβδομη, εξαιτίας της χαμηλωμένης έκτης βαθμίδας της φυσικής κλίμακας του ελάσσονος τρόπου.

Αναλυτικότερα, σε ό,τι αφορά τον μείζονα τρόπο, η σχετική της υποδεσπόζουσας μεθ' εβδόμης είναι μία ελάσσων συγχορδία με μικρή έβδομη· οι συμβολισμοί για την ευθεία κατάσταση και τις τρεις αναστροφές της βασίζονται στις προδιαγραφές που έχουν ήδη σχολιασθεί με αφορμή την συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης και αξιοποιούνται ομοίως και στον ελάσσονα τρόπο για την ελαττωμένη συγχορδία με μικρή έβδομη επί της δεύτερης βαθμίδας:



ii^7 ii^6_5 ii^4_3 ii^2 (ii^4_2) ii^7 $(ii^{ø7})$ ii^6_5 $(ii^{ø6}_5)$ ii^4_3 $(ii^{ø4}_3)$ ii^2 $(ii^{ø2})$
ii^4_2 $(ii^{ø4}_2)$

Παράδειγμα 2.6

Ωστόσο, όταν οι δύο αυτές συγχορδίες χρησιμοποιούνται συνδυαστικά ή ως δάνειες στο πλαίσιο του αντίθετου τρόπου, τότε χρειάζεται να διαφοροποιηθούν μεταξύ τους με επιπρόσθετες ενδείξεις. Η ελαττωμένη συγχορδία με μικρή έβδομη του ελάσσονος τρόπου, η οποία αποκαλείται και "ημιελαττωμένη", διακρίνεται δια του ειδικού συμβόλου ^{ø} από την ελάσσονα με μικρή έβδομη του μείζονος τρόπου, οπότε στο περιβάλλον μίας μείζονος τονικότητος η δάνεια $ii^{ø7}$ και οι αναστροφές της ($ii^{ø6}_5$, $ii^{ø4}_3$, $ii^{ø2}$ ή $ii^{ø4}_2$) διαφοροποιούνται πλέον επαρκώς από την οικεία ii^7 και τις δικές

[8] Οι συμβολισμοί της λειτουργικής αρμονίας είναι αντίστοιχα S^6_5 και s^6_5 για την μείζονα και την ελάσσονα υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη έκτη· σημειωτέον, ακόμη, ότι για αμφότερες τις συγχορδίες αυτές δεν προβλέπονται αναστροφές.

[9] Αυτή η διφορούμενη θεμελίωση της συγκεκριμένης συγχορδίας αποτελεί το υπόβαθρο για την "double emploi" στην αρμονική θεωρία του Rameau, σύμφωνα με την οποία μία διαδοχή από την τονική στην δεσπόζουσα μέσω αυτής της συγχορδίας αναλύεται σε δύο επιμέρους άλματα κατιούσας πέμπτης (ή ανιούσας τετάρτης) όσον αφορά τις θεμελίους των συγχορδιών αυτών: από την $\hat{1}$ στην $\hat{4}$ και από την $\hat{2}$ στην $\hat{5}$ (I – IV με επιπρόσθετη έκτη = ii^6_5 – V)· βλ. Rameau, *Génération harmonique* […], ό.π., σ. 107-119, καθώς και Joel Lester, *Compositional theory in the eighteenth century*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1992, σ. 133-135. Πρβλ. προσέτι Riemann (ό.π., σ. 147-150) και De la Motte (ό.π., σ. 51-54 και ιδίως 53).

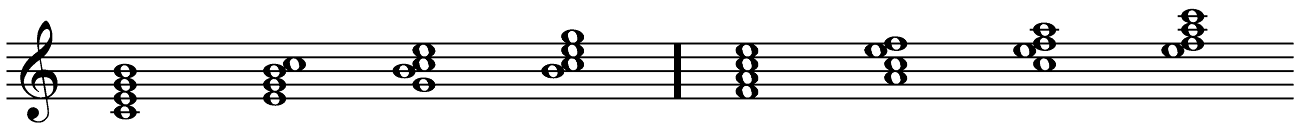
[10] Δηλαδή της Sp^7 σε πρώτη αναστροφή, με τους όρους της λειτουργικής αρμονίας· σε αντίθεση με την φθογγικά ισοδύναμή της S^6_5, η συγκεκριμένη συγχορδία *είναι* αναστρέψιμη.

της αναστροφές (εναλλακτικά, μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν σύνθετοι συμβολισμοί με αναφορά στην τονική του ελάσσονος τρόπου: ii^{7}/i, ii^{6}_{5}/i, ii^{4}_{3}/i και ii^{2}/i ή ii^{4}_{2}/i). Αντίθετα, στο πλαίσιο μίας ελάσσονος τονικότητος, όπου η $ii^{ø7}$ μπορεί κάλλιστα να συμβολίζεται απλοποιημένη ως ii^{7}, η αναφορά στο αντίστοιχο συγχορδιακό υλικό του μείζονος τρόπου (που προκύπτει από την όξυνση της έκτης μελωδικής βαθμίδας της κλίμακας) γίνεται απαραιτήτως με συμπληρωματική παραπομπή στην μείζονα τονική: ii^{7}/I, ii^{6}_{5}/I, ii^{4}_{3}/I και ii^{2}/I (ή ii^{4}_{2}/I).

2.3. Οι υπόλοιπες συγχορδίες μεθ’ εβδόμης στον μείζονα τρόπο

Πέραν της V^{7} και της ii^{7}, στον μείζονα τρόπο υπάρχουν άλλες έξι τρίφωνες συγχορδίες που επεκτείνονται σε τετράφωνες με την προσθήκη μίας ακόμη τρίτης πάνω από την πέμπτη τους. Οι συγχορδίες αυτές μπορούν να ταξινομηθούν σε τρεις ομάδες βάσει της διαστηματικής τους φύσεως: α) σε μείζονες συγχορδίες με μεγάλη έβδομη (I^{7} και IV^{7}), β) σε ελάσσονες συγχορδίες με μικρή έβδομη (iii^{7}, vi^{7} και iii^{7}/V, πέραν βεβαίως της ii^{7}) και γ) σε μία μεμονωμένη περίπτωση ελαττωμένης συγχορδίας με μικρή έβδομη (vii^{7} ή $vii^{ø7}$). Όπως εύκολα διαπιστώνεται, η περίπτωση μίας μείζονος συγχορδίας με μικρή έβδομη αφορά αποκλειστικά την χαρακτηριστική συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης (V^{7}), η οποία παραμένει ολότελα διακριτή ως προς την διαστηματική της δομή από κάθε άλλη τετράφωνη συγχορδία στον μείζονα τρόπο.

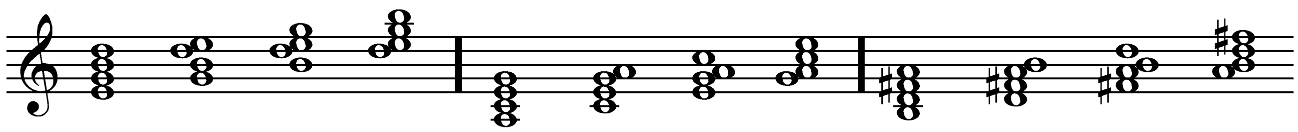
Οι μείζονες συγχορδίες με μεγάλη έβδομη είναι αυτές της τονικής και της υποδεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης. Οι συμβολισμοί τους σε ευθεία κατάσταση αλλά και σε όλες τις αναστροφές τους παρουσιάζονται στο ακόλουθο παράδειγμα, ενώ παραμένουν αυτούσιοι ακόμη και στην εξαιρετικά περιορισμένη πιθανότητα της εμφάνισης των συγχορδιών αυτών στο πλαίσιο του αντίθετου τρόπου:



I^{7} I^{6}_{5} I^{4}_{3} I^{2} (I^{4}_{2}) IV^{7} IV^{6}_{5} IV^{4}_{3} IV^{2} (IV^{4}_{2})

Παράδειγμα 2.7

Στις ελάσσονες συγχορδίες με μικρή έβδομη συγκαταλέγονται όλες οι σχετικές και οι αντιθετικές των κυρίων συγχορδιών. Στον βαθμό που έχουμε ήδη ασχοληθεί με την ii^{7} και τις αναστροφές της, μπορούν εδώ να παρουσιασθούν και οι υπόλοιπες, ήτοι η iii^{7}, η vi^{7} αλλά και η σπανίως χρησιμοποιούμενη iii^{7}/V:



iii^{7} iii^{6}_{5} iii^{4}_{3} iii^{2} (iii^{4}_{2}) vi^{7} vi^{6}_{5} vi^{4}_{3} vi^{2} (vi^{4}_{2}) iii^{7}/V iii^{6}_{5}/V iii^{4}_{3}/V iii^{2}/V (iii^{4}_{2}/V)

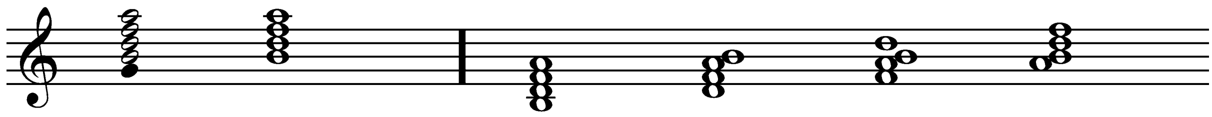
Παράδειγμα 2.8

Ειδικά για την vi^{6}_{5} θα πρέπει να επισημανθεί πως είναι λειτουργικά ισοδύναμη με την συγχορδία της τονικής σε ευθεία κατάσταση με επιπρόσθετη έκτη.[11] Κατά τα άλλα, στην όχι

[11] Σημειωτέον ότι η έννοια της “cadence irreguliere” του Rameau περιλαμβάνει εξίσου την αρμονική σύνδεση ii^{6}_{5} [= IV με επιπρόσθετη έκτη] – I όπως και την vi^{6}_{5} [= I με επιπρόσθετη έκτη] – V· βλ. *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*, ό.π., σ. 64 αλλά και 221 κ.εξ.

ιδιαίτερα πιθανή περίπτωση όπου οι συγχορδίες της iii^7 και της vi^7 (με τις αναστροφές τους) κάνουν την εμφάνισή τους στο περιβάλλον της ομώνυμης ελάσσονος, η κατάδειξή τους οφείλει να γίνεται με συμπληρωματική αναφορά στην τονική του τρόπου απ' όπου προέρχονται, δηλαδή ως iii^7/I (iii^6_5/I, iii^4_3/I και iii^2/I ή iii^4_2/I) και vi^7/I (vi^6_5/I, vi^4_3/I και vi^2/I ή vi^4_2/I)· τουναντίον, για την συγχορδία της iii^7/V (καθώς και τις αναστροφές της) χρησιμοποιείται ο ίδιος συμβολισμός και στον αντίθετο τρόπο, αφού δεν δημιουργεί κανενός είδους σύγχυση με το οικείο σε αυτόν αρμονικό λεξιλόγιο.

Η ελαττωμένη συγχορδία με μικρή έβδομη που θεμελιώνεται επί του προσαγωγέα αποτελεί περίπτωση ανάλογη της τρίφωνης vii (ή vii^o)· όπως δηλαδή κι εκείνη παράγεται από την συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης δια της αφαιρέσεως της θεμελίου της (πρβλ. την ενότητα 1.3), έτσι και η παρούσα τετράφωνη συγχορδία αντιπροσωπεύει έναν άλλο τύπο δεσπόζουσας, την "δεσπόζουσα μετ' ενάτης χωρίς θεμέλιο"[12] (βλ. Παράδειγμα 2.9), η οποία είναι προσέτι ιδιωματική του μείζονος τρόπου χάρη στην μεγάλη ένατη που σχηματίζεται πάνω από την (ελλείπουσα) θεμέλιο και έτσι δεν χρησιμοποιείται στον αντίθετο τρόπο (όπου η ένατη πάνω από την θεμέλιο της δεσπόζουσας είναι οπωσδήποτε μικρή· βλ. πιο αναλυτικά στην επόμενη ενότητα). Οι συμβολισμοί για τις διαφορετικές καταστάσεις της συγχορδίας αυτής παρατίθενται στο ακόλουθο παράδειγμα (η χρήση του ειδικού συμβόλου για την ημιελαττωμένη συγχορδία είναι εν προκειμένω προαιρετική):



vii^7 ($vii^{ø7}$) vii^6_5 ($vii^{ø6}_5$) vii^4_3 ($vii^{ø4}_3$) vii^2 ($vii^{ø2}$)
vii^4_2 ($vii^{ø4}_2$)

Παράδειγμα 2.9

Ας σημειωθεί, τέλος, ότι οι δευτερεύουσες συγχορδίες μεθ' εβδόμης κάνουν κατά κανόνα την εμφάνισή τους είτε ενταγμένες σε αρμονικές αλυσίδες κατά πέμπτες (π.χ. $V^7 – I^7 – IV^7 – vii^7 – iii^7 – vi^7 – ii^7 – V^7$ κ.ο.κ.)[13] είτε στο πλαίσιο του μετασχηματισμού μίας τρίφωνης συγχορδίας σε τετράφωνη με την προσθήκη νέας θεμελίου στην υποκείμενη τρίτη ή την ενσωμάτωση επιπρόσθετης έκτης πάνω από την προηγούμενη θεμέλιο (τουτέστιν σε συνδέσεις τύπου $vi – IV^7$, $V – iii^7$, $IV – ii^7$, $iii – I^7$, $ii – vii^7$ ή iii^7/V και $I – vi^7$, οι οποίες αφορμώνται – υπό μίαν έννοια – από την "πρότυπη" στοιχειωδέστερη αρμονική διαδοχή $vii – V^7$).[14]

2.4. Οι υπόλοιπες συγχορδίες μεθ' εβδόμης στον ελάσσονα τρόπο

Στον ελάσσονα τρόπο, οι συγχορδίες μεθ' εβδόμης δεν είναι μονάχα περισσότερες αλλά εμφανίζουν και ακόμη μεγαλύτερη πολλαπλότητα σε σχέση με τις αντίστοιχες του μείζονος τρόπου, καθώς με βάση την διαστηματική τους συγκρότηση μπορούν συνολικά να ταξινομηθούν σε επτά κατηγορίες, ήτοι: α) σε ελάσσονες συγχορδίες με μικρή έβδομη (i^7, iv^7 και v^7), β) σε μείζονες συγχορδίες με μεγάλη έβδομη ($II_N{}^7$, III^7 και VI^7), γ) σε μείζονες συγχορδίες με μικρή έβδομη (η VII^7, η "δάνεια" V^7 αλλά και η "υβριδική" $IV^{7\flat}$), δ) σε ελαττωμένες συγχορδίες με μικρή έβδομη (η ii^7 ή $ii^{ø7}$ αλλά και

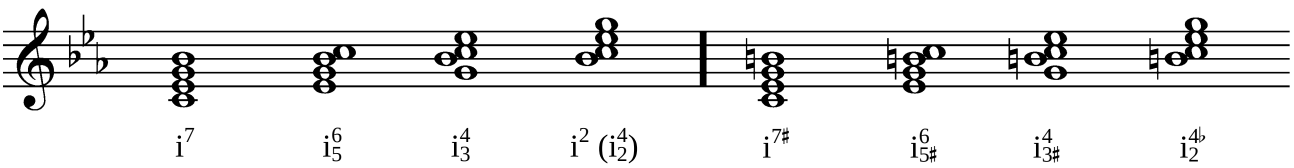
[12] Πρβλ. εν προκειμένω και τον λειτουργικό αρμονικό συμβολισμό $\not{D}^9_7$ ("verkürzter Dominantseptnonakkord").

[13] Πρόκειται για διαδικασία που οι συνθέτες αξιοποιούν συστηματικά στα έργα τους ήδη από την εποχή του μπαρόκ· ο Rameau εκλαμβάνει τέτοιες αρμονικές συνδέσεις ως αποφυγές ή απομιμήσεις / κακέκτυπα της πρότυπης "cadence parfaite", οι οποίες – πέραν των άλλων ιδιοτήτων τους – αποτυγχάνουν και να καταλήξουν σε μία σύμφωνη συγχορδία (βλ. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, ό.π., σ. 68-73).

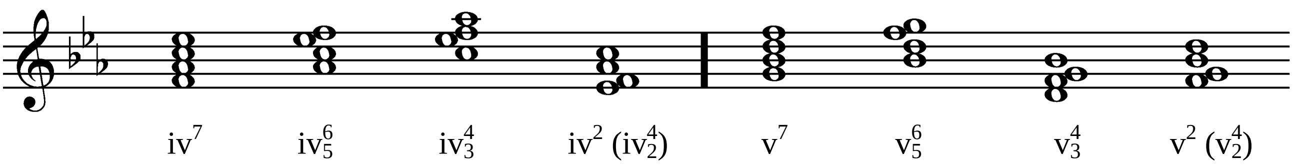
[14] Ο De la Motte (ό.π., σ. 178-180) αναφέρεται ακροθιγώς σε τέτοιες περιπτώσεις αρμονικών συνδέσεων στο ρεπερτόριο του 19ου αιώνος υπό τον περιεκτικό όρο "Klangunterterzung" (που θα μπορούσε να αποδοθεί στα ελληνικά ως "προσθήκη υποκείμενης τρίτης σε μία [ήδη υφιστάμενη] συγχορδία").

η “υβριδική” $vi^{7}_{5\flat}/I$), ε) σε ελαττωμένες συγχορδίες με ελαττωμένη έβδομη (vii^{7} ή vii^{o7}), ς) σε ελάσσονες συγχορδίες με μεγάλη έβδομη ($i^{7\sharp}$) και, τέλος, ζ) σε αυξημένες συγχορδίες με μεγάλη έβδομη (III^{+7}).

Η επιπρόσθετη έβδομη πάνω από τις κύριες συγχορδίες είναι κατά κανόνα μικρή· ωστόσο, στην περίπτωση της ελάσσονος τονικής μπορεί να χρησιμοποιηθεί εναλλακτικά και η οξυμένη έβδομη βαθμίδα ως προσαγωγέας. Ως εκ τούτου, προκύπτουν τέσσερεις τετράφωνες συγχορδίες με τις αναστροφές τους (βλ. Παραδείγματα 2.10 και 2.11), οι συμβολισμοί των οποίων διατηρούνται ως έχουν ακόμη και σε περίπτωση που οι συγχορδίες αυτές αξιοποιηθούν ως δάνειες στον αντίθετο τρόπο. Σε ό,τι αφορά ειδικότερα την χρήση του προσαγωγέα από κοινού με την ελάσσονα συγχορδία της τονικής, παρατηρείται ότι αυτή συνεπάγεται την μεταβολή ενός χαρακτηριστικού διαστήματος από την βάση της συγχορδίας προς κάποια από τις υψηλότερες φωνές: σε ευθεία κατάσταση, η έβδομη πάνω από το μπάσσο διευρύνεται κατά ένα ημιτόνιο και από μικρή καθίσταται μεγάλη (επομένως συμβολίζεται ως 7♯)· σε πρώτη αναστροφή, το φυσικό διάστημα της πέμπτης καθαρής γίνεται αυξημένο (5♯)· σε δεύτερη αναστροφή, η μικρή τρίτη γίνεται μεγάλη (3♯)· τέλος, στην τρίτη αναστροφή της συγχορδίας αυτής, όπου ο προσαγωγέας τίθεται στην γραμμή του μπάσσου, το διάστημα της τετάρτης καθαρής από πάνω του συρρικνώνεται κατά ένα ημιτόνιο και καθίσταται ελαττωμένο (4♭).

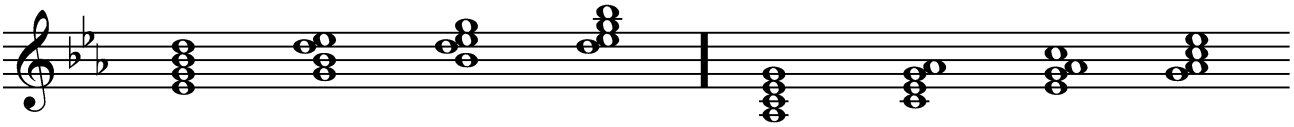


Παράδειγμα 2.10



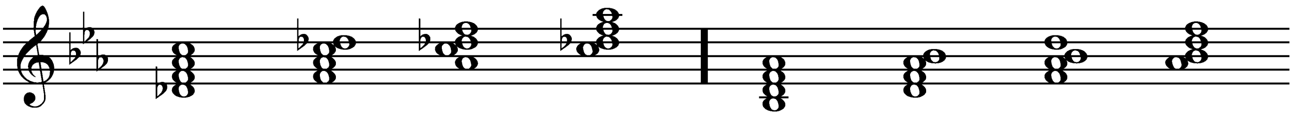
Παράδειγμα 2.11

Στην πλειονότητά τους, οι δευτερεύουσες συγχορδίες μεθ’ εβδόμης στον ελάσσονα τρόπο εμφανίζονται ως μείζονες με μεγάλη έβδομη ή – σε μία μόνο περίπτωση – με μικρή έβδομη. Πιο συγκεκριμένα, η σχετική και η αντιθετική της τονικής είναι αμφότερες μείζονες με μεγάλη έβδομη (III^{7} και VI^{7}), εξίσου όπως και η σχετική αλλά και η αντιθετική της υποδεσπόζουσας (VI^{7} και $II_{N}{}^{7}$), ενώ της ιδίας φύσεως είναι ακόμη η αντιθετική μεθ’ εβδόμης της ελάσσονος δεσπόζουσας (III^{7}), εν αντιθέσει με την σχετική μεθ’ εβδόμης της ελάσσονος δεσπόζουσας που σχηματίζεται με μικρή έβδομη πάνω από την θεμέλιο (VII^{7}), έχοντας συνεπώς την ίδια διαστηματική δομή με την ενεργή δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης (V^{7}). Οι συμβολισμοί των αναστροφών όλων των προαναφερθεισών συγχορδιών δεν χρήζουν ιδιαίτερου σχολιασμού (βλ. Παραδείγματα 2.12 και 2.13). Σε ό,τι όμως αφορά την ενδεχόμενη ενσωμάτωση του συγχορδιακού αυτού υλικού στον αντίθετο τρόπο, θα πρέπει να παρατηρηθεί ότι ο ενδεδειγμένος συμβολισμός επεκτείνεται εν προκειμένω με την αναγκαία προσθήκη μίας αναφοράς στην ελάσσονα τονική στις περιπτώσεις της III^{7}/i (με τις αναστροφές της: III^{6}_{5}/i, III^{4}_{3}/i, III^{2}/i ή III^{4}_{2}/i), της VI^{7}/i (με τις αναστροφές της: VI^{6}_{5}/i, VI^{4}_{3}/i, VI^{2}/i ή VI^{4}_{2}/i) και της VII^{7}/i (με τις αναστροφές της: VII^{6}_{5}/i, VII^{4}_{3}/i, VII^{2}/i ή VII^{4}_{2}/i), πράγμα το οποίο δεν χρειάζεται όμως να γίνει στην περίπτωση της $II_{N}{}^{7}$, η οποία εξακολουθεί να συμβολίζεται κατά τον ίδιον ακριβώς τρόπο (σε όλες τις επιμέρους καταστάσεις της) και στο πλαίσιο του μείζονος τρόπου, αφού δεν προκαλείται οποιαδήποτε σύγχυση.



III^7 III^6_5 III^4_3 III^2 (III^4_2) VI^7 VI^6_5 VI^4_3 VI^2 (VI^4_2)

Παράδειγμα 2.12



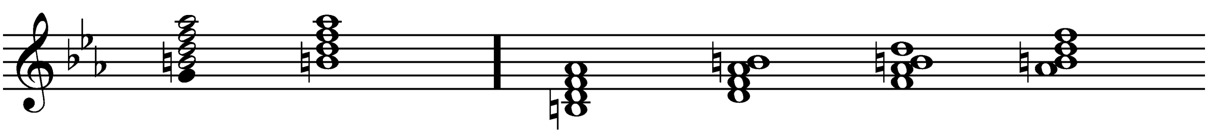
$II_N{}^7$ II_{N5}^6 II_{N3}^4 $II_N{}^2$ (II_{N2}^4) VII^7 VII^6_5 VII^4_3 VII^2 (VII^4_2)

Παράδειγμα 2.13

Μία εξόχως ιδιωματική τετράφωνη συγχορδία του ελάσσονος τρόπου είναι αυτή που σχηματίζεται επί του προσαγωγέα. Όπως και στην ανάλογη συγχορδία του μείζονος τρόπου (την vii^7 ή $vii^{ø7}$), έτσι και εδώ πρόκειται για μία περίπτωση “δεσπόζουσας μετ’ ενάτης χωρίς θεμέλιο” (βλ. Παράδειγμα 2.14)· εντούτοις, η ένατη πάνω από την (ελλείπουσα) θεμέλιο της δεσπόζουσας είναι εν προκειμένω μικρή και η απόστασή της από τον προσαγωγέα αντιστοιχεί στο χαρακτηριστικό διάστημα της ελαττωμένης εβδόμης. Προκύπτει, επομένως, μία συγχορδία ελαττωμένη με ελαττωμένη έβδομη, η οποία είθισται να αναφέρεται περιεκτικότερα ως “συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης”[15] και συμβολίζεται είτε ως vii^{o7} είτε απλούστερα – εφ’ όσον αναφέρεται αυτονόητα στον ελάσσονα τρόπο – ως vii^7 (βλ. το Παράδειγμα 2.14 για τους συμβολισμούς και των αναστροφών της). Βεβαίως, όταν η συγκεκριμένη συγχορδία χρησιμοποιείται – και τούτο μάλιστα γίνεται με αξιοπρόσεκτη συχνότητα – ως δάνεια στον αντίθετο τρόπο, τότε ο πλήρης συμβολισμός της (vii^{o7} κ.ο.κ.) είναι απαραίτητος, εκτός κι αν επιλέξει κανείς εναλλακτικά την επιπρόσθετη αναφορά στην τονική του ελάσσονος τρόπου ως μία εκ των ων ουκ άνευ συμπληρωματική αποσαφήνιση (vii^7/i, vii^6_5/i, vii^4_3/i, vii^2/i ή vii^4_2/i).[16]

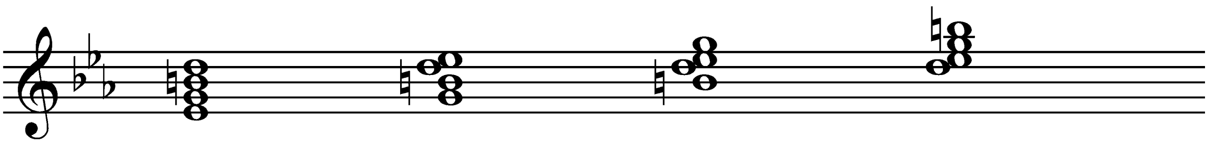
[15] Πρβλ. τον λειτουργικό αρμονικό συμβολισμό της εν λόγω συγχορδίας ως D^v, όπου ο εκθέτης v προσδιορίζει ειδικότερα ότι η εν λόγω συγχορδία δεσπόζουσας είναι τύπου ελαττωμένης εβδόμης (“verminderter Septakkord”)· βλ. ενδεικτικά και De la Motte, ό.π., σ. 92 κ.εξ. Ο αντίστοιχος περιφραστικός όρος στα ιταλικά είναι “accordo di settima diminuita”, απ’ όπου προήλθε ως προϊόν παρανόησης (και ημιμάθειας) στα ελληνικά η αναφορά στον συγκεκριμένο συγχορδιακό τύπο υπό τον παντελώς άκυρο, (διεθνώς) ανυπόστατο και εξοβελιστέο όρο “ντιμινουΐτα”! Βλ. αναλυτικότερα επ’ αυτού του χονδροειδέστατου σφάλματος το ομότιτλο λήμμα στο Γλωσσάριο (κεφάλαιο 8).

[16] Ειδικά η δεύτερη αναστροφή μίας συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης μπορεί να προσλάβει και λειτουργία υποδεσπόζουσας στο πλαίσιο μίας πλάγιας ή μίας μισής πτώσεως. Ήδη από τον 18ο αιώνα, για παράδειγμα, η συγχορδία της ελάσσονος υποδεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκτη ($ii^{ø6}_{5}$) μετατρέπεται συχνά – καίτοι εν παρόδω, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Kirnberger (ό.π., σ. 97 και ιδίως 249) – σε μία vii^{o4}_{3} με την αντικατάσταση της πέμπτης της από τον προσαγωγέα εν είδει κατιόντος ποικίλματος ($ii^{ø6}_{5–4\sharp}$) ή απευθείας ($ii^{ø6}_{4\sharp[–5]}$) προτού την διαδεχθεί η συγχορδία της – μείζονος είτε ελάσσονος – τονικής, ενώ η ίδια πρακτική εφαρμόζεται κατ’ αναλογίαν και με αναφορά στην συγχορδία της δεσπόζουσας: $ii^{ø6}_{5–4\sharp}$/V ή $ii^{ø6}_{4\sharp[–5]}$/V [= vii^{o4}_{3}/V] – V (οι παρενθετικές αυτές υποδεσπόζουσες και δεσπόζουσες εξετάζονται στις ενότητες 4.2 και 3.1 αντίστοιχα, ενώ οι αρμονικοί συμβολισμοί που ενσωματώνουν και ξένους φθόγγους αναλύονται διεξοδικά στην ενότητα 5.4). – Η ξεχωριστή πολυσημία της συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης έχει γενικότερα απασχολήσει πλείστους όσους θεωρητικούς της μουσικής ήδη από τον 18ο αιώνα· στα μέσα του 19ου αιώνος, εξ άλλου, ο Carl Friedrich Weitzmann δημοσίευσε και μία ενδελεχή μονογραφία γι’ αυτήν (*Der verminderte Septimenakkord*, Hermann Peters, Berlin 1854).



Παράδειγμα 2.14

Χαρακτηριστική του ελάσσονος τρόπου είναι προσέτι η ημιελαττωμένη συγχορδία της ii^7 ή ii^{ø7}, που μας έχει ήδη απασχολήσει στην ενότητα 2.2. Άλλη ανάλογη περίπτωση αφορά επίσης την τετράφωνη συγχορδία που θεμελιώνεται επί της τρίτης βαθμίδας της κλίμακας και ενσωματώνει τον προσαγωγέα: αυτή η μοναδική συγχορδία είναι αυξημένη με μεγάλη έβδομη και μπορεί να αποτυπωθεί κατά δύο διαφορετικούς τρόπους, όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 2.15 που ακολουθεί. Εάν επιλεγεί η συμπερίληψη του ειδικού συμβόλου για την αυξημένη συγχορδία ($^+$), τότε οι συμβολισμοί των διαφορετικών καταστάσεων της εν λόγω συγχορδίας μεθ' εβδόμης παραμένουν απλοί. Διαφορετικά, οφείλουν να καταδεικνύονται οι ποικίλες διαστηματικές μεταβολές που επέρχονται από την όξυνση της έβδομης βαθμίδας της φυσικής κλίμακας του ελάσσονος τρόπου, σύμφωνα με όσα έχουν ήδη επισημανθεί λίγο παραπάνω με αφορμή τους συμβολισμούς για την τετράφωνη συγχορδία της ελάσσονος τονικής με προσαγωγέα (η μοναδική "νέα" περίπτωση διαστηματικής μεταβολής που κάνει εδώ την εμφάνισή της έγκειται στην διεύρυνση της έκτης από μικρή σε μεγάλη ανάμεσα στην βάση της υπό συζήτηση συγχορδίας σε τρίτη αναστροφή και στον προσαγωγέα που παρουσιάζεται σε μία από τις υψηλότερες φωνές).



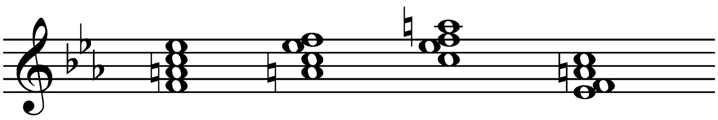
Παράδειγμα 2.15

Κοινό γνώρισμα των δύο προαναφερθεισών συγχορδιών (της vii^7 ή vii^{o7} και της III^{+7} ή III$^7_{5\sharp}$) αποτελεί η ενσωμάτωση του προσαγωγέα, η οποία προσέτι παρατηρείται τόσο στην ενεργή δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης (V^7) όσο και στην ελάσσονα τονική με επιπρόσθετο προσαγωγέα (i$^{7\sharp}$). Η ανάλογη περίπτωση της όξυνσης της έκτης μελωδικής βαθμίδας της κλίμακας του ελάσσονος τρόπου διευρύνει με την σειρά της το τετράφωνο αρμονικό λεξιλόγιο στο πλαίσιο του υπό συζήτηση τρόπου· ωστόσο, οι συγχορδίες που παράγονται κατ' αυτόν τον τρόπο είτε περιλαμβάνονται ήδη στο δεδομένο απόθεμα των συγχορδιών του μείζονος τρόπου είτε συνιστούν "υβρίδια" μείζονος και ελάσσονος τρόπου, τα οποία, ναι μεν, προέρχονται *κατ' αρχήν* από τον μείζονα, αλλά αλλοιώνονται κατά την αφομοίωσή τους στον ελάσσονα τρόπο.

Πιο αναλυτικά, η όξυνση της έκτης βαθμίδας της κλίμακας στο πλαίσιο της συγχορδίας της ii^7 ή ii^{ø7} του ελάσσονος τρόπου οδηγεί αυτομάτως στην χρήση της αντίστοιχης "δάνειας" συγχορδίας του αντίθετου τρόπου, δηλαδή της ii^7/I (πρβλ. την ενότητα 2.2). Επομένως, σε αυτήν την περίπτωση δεν παράγεται νέο αρμονικό υλικό.

Αντίθετα, η χρήση της οξυμένης έκτης μελωδικής βαθμίδας στο πλαίσιο της τετράφωνης συγχορδίας της υποδεσπόζουσας διαμορφώνει μία νέα, "υβριδική" συγχορδία. Η συγχορδία αυτή έχει πλέον στην βάση της την μείζονα – και όχι την ελάσσονα – υποδεσπόζουσα, αλλά η επιπρόσθετη έβδομή της είναι μικρή (και όχι μεγάλη) βάσει της κλίμακας του ελάσσονος τρόπου. Διαφορετικώς διατυπωμένο, στην "υβριδική" αυτή συγχορδία η τρίτη προέρχεται από την κλίμακα του μείζονος τρόπου ($\hat{6}$), ενώ η έβδομη ανήκει στην κλίμακα του ελάσσονος τρόπου ($\flat\hat{3}$). Έτσι, η

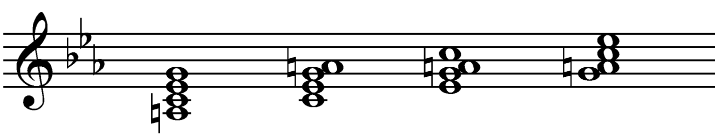
παρούσα συγχορδία εκλαμβάνεται κατ’ αρχήν ως “δάνεια”, που αλλοιώνεται όμως ώστε να προσαρμοσθεί μερικώς και στο οικείο περιβάλλον του ελάσσονος τρόπου. Προκειμένου λοιπόν να διακριθεί από την αναλλοίωτη IV^7 του μείζονος τρόπου (η οποία είναι μία μείζων συγχορδία με μεγάλη έβδομη), η συγκεκριμένη συγχορδία, όντας μείζων με *μικρή* έβδομη, προβάλλει αυτό ακριβώς το διακριτό γνώρισμά της σε επίπεδο συμβολισμού: η σμίκρυνση του διαστήματος της εβδόμης πάνω από την θεμέλιο σε ευθεία κατάσταση συμπεριλαμβάνεται προσηκόντως στον συμβολισμό της συγχορδίας αυτής ως $IV^{7\flat}$, στην πρώτη αναστροφή επισημαίνεται η μεταβολή του διαστήματος της πέμπτης από καθαρό σε ελαττωμένο (5♭) εξαιτίας της βάρυνσης της εβδόμης σε μία από τις υψηλότερες φωνές, στην δεύτερη αναστροφή υποδεικνύεται αντίστοιχα η σμίκρυνση της τρίτης (από μεγάλη σε μικρή: 3♭) ανάμεσα στο μπάσσο και την έβδομη της συγχορδίας σε μία υπερκείμενη φωνή, ενώ στην τρίτη αναστροφή η βαρυμένη έβδομη τοποθετείται στο μπάσσο και διαμορφώνει ένα διάστημα τετάρτης αυξημένης (αντί καθαρής: 4♯) με την τρίτη της συγχορδίας που εμφανίζεται σε μία από τις υπόλοιπες φωνές.



$IV^{7\flat}$ $IV^{6}_{5\flat}$ $IV^{4}_{3\flat}$ $IV^{4\sharp}_{2}$

Παράδειγμα 2.16

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στην περίπτωση όπου η οξυμένη έκτη μελωδική βαθμίδα αποτελεί την θεμέλιο μίας τετράφωνης συγχορδίας στον ελάσσονα τρόπο. Η συγχορδία αυτή μπορεί επίσης να θεωρηθεί “υβριδική”, καθ’ ότι συνδυάζει την έκτη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας του μείζονος τρόπου με την τρίτη του ελάσσονος τρόπου, όπως και η προηγούμενη. Το γεγονός, βέβαια, ότι η θεμέλιός της ανήκει στον μείζονα τρόπο σημαίνει ότι και αυτή συνιστά κατά βάση ένα “δάνειο” από τον αντίθετο τρόπο, το οποίο υφίσταται αλλοίωση προκειμένου να προσαρμοσθεί μερικώς στο οικείο περιβάλλον του ελάσσονος τρόπου (πρβλ. την αντίστοιχη περίπτωση της τρίφωνης συγχορδίας της $vi^{5\flat}/I$ που έχει αναφερθεί στην ενότητα 1.5). Ως εκ τούτου, η συγχορδία αυτή – που είναι ελαττωμένη με μικρή έβδομη – συμβολίζεται σε ευθεία κατάσταση ως $vi^{7}_{5\flat}/I$ και ερμηνεύεται ως σχετική της ομώνυμης μείζονος (ή αντιθετική της μείζονος υποδεσπόζουσας) μεθ’ εβδόμης και με βαρυμένη πέμπτη (πρβλ. και την γενικότερη συζήτηση για τις αλλοιωμένες συγχορδίες αυτού του τύπου στην ενότητα 5.2), ενώ για τις αναστροφές της δηλώνονται οι χαρακτηριστικές διαστηματικές μεταβολές που επέρχονται από την εκάστοτε βάση της συγχορδίας προς έναν υπερκείμενο φθόγγο (μικρή αντί για μεγάλη τρίτη, αυξημένη αντί για καθαρή τετάρτη και μικρή αντί για μεγάλη έκτη, αντίστοιχα). Θα πρέπει, πάντως, να σημειωθεί ότι η χρήση της εν λόγω συγχορδίας με αυτήν την λειτουργία (κυρίως στο πλαίσιο αρμονικών αλυσίδων κατά πέμπτες) είναι σπανιότερη σε σχέση με την αξιοποίησή της τόσο ως παρενθετικής δεσπόζουσας (μετ’ ενάτης χωρίς θεμέλιο) στην σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας όσο και ως παρενθετικής υποδεσπόζουσας (με επιπρόσθετη έκτη) στην ελάσσονα δεσπόζουσα, σύμφωνα με όσα θα παρουσιασθούν αργότερα (στις ενότητες 3.4 και 4.3 αντίστοιχα).



$vi^{7}_{5\flat}/I$ $vi^{6}_{\substack{5\\3\flat}}/I$ $vi^{4\sharp}_{3}/I$ $vi^{6\flat}_{2}/I$ ($vi^{6\flat}_{\substack{4\\2}}/I$)

Παράδειγμα 2.17

Τέλος, η περίπτωση της αξιοποίησης της οξυμένης έκτης μελωδικής βαθμίδας ως εβδόμης πάνω από την θεμέλιο μίας τετράφωνης συγχορδίας στον ελάσσονα τρόπο θα πρέπει να αποκλεισθεί. Αφ' ενός, το ενδεχόμενο αυτό θα συνεπαγόταν την χρήση της δεσπόζουσας μετ' ενάτης χωρίς θεμέλιο του μείζονος τρόπου ($vii^{ø7}$), η οποία όμως είναι ασυνήθιστη στο περιβάλλον του ελάσσονος τρόπου, όπως ήδη σχολιάσθηκε παραπάνω (στην ενότητα 2.3) αλλά θα αναφερθεί περαιτέρω και στην αμέσως επόμενη ενότητα για τις συγχορδίες της δεσπόζουσας μετ' ενάτης. Αφ' ετέρου, στην περίπτωση της συγχορδίας της VII^7 του ελάσσονος τρόπου, η πρακτική αυτή θα οδηγούσε στην συνύπαρξη της οξυμένης έκτης μελωδικής βαθμίδας (ως εβδόμης της συγχορδίας αυτής) με την φυσική έβδομη βαθμίδα της κλίμακας του ελάσσονος τρόπου (ως θεμέλιο της ίδιας συγχορδίας), πράγμα άτοπο, εκτός κι αν η μεγάλη έβδομη στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι παρά ένας ξένος φθόγγος (επέρειση ή καθυστέρηση) που πρόκειται να λυθεί στην (διπλασιασμένη) θεμέλιο της τρίφωνης συγχορδίας της VII (ως ανιούσα μελωδική διαδοχή 7♯ – 8· περισσότερα επ' αυτού στις ενότητες 5.3 και 5.4).

Στην πλειονότητά τους, οι τετράφωνες συγχορδίες που σχηματίζονται στο πλαίσιο του ελάσσονος τρόπου αξιοποιούνται, σε γενικές γραμμές, κατά τις ίδιες προδιαγραφές με αυτές που αναφέρθηκαν και για τις αντίστοιχες συγχορδίες του μείζονος τρόπου στο τέλος της προηγούμενης ενότητος (2.3), δηλαδή πρωτίστως σε συνάρτηση με διαδοχές θεμελίων κατά κατιούσες πέμπτες (ή ανιούσες τέταρτες) και κατιούσες τρίτες.

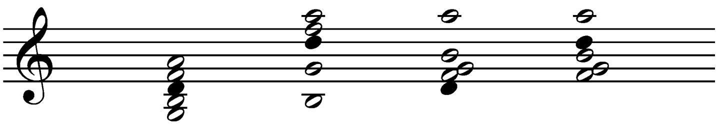
2.5. Οι συγχορδίες της δεσπόζουσας μετ' ενάτης, με ενδέκατη και με δέκατη-τρίτη στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο

Οι συγχορδίες με ένατη, ενδέκατη και δέκατη-τρίτη συνιστούν επεκτάσεις των συγχορδιών μεθ' εβδόμης δια της προσθήκης και άλλων φθόγγων κατά διαστήματα τρίτης πάνω από την έβδομη. Τέτοιου είδους συγχορδίες μπορούν να είναι πολύφωνες (πεντάφωνες, εξάφωνες, επτάφωνες), εφ' όσον όλοι οι φθόγγοι τους συνηχούν, αν και συχνότερα εμφανίζονται σε ελλειπτική, ατελή μορφή ως τετράφωνες συγχορδίες, έπειτα από την αφαίρεση επιλεγμένων φθόγγων που δεν ανήκουν στους πλέον χαρακτηριστικούς των συγχορδιών αυτών και άρα η απουσία τους δεν αναιρεί την ιδιαίτερη φύση των συγχορδιακών αυτών σχηματισμών.

Στην περίπτωση της δεσπόζουσας μετ' ενάτης του μείζονος τρόπου, η επιπρόσθετη ένατη πάνω από την θεμέλιο της συγχορδίας είναι μεγάλη και αυτή η διαστηματική απόσταση οφείλει να διατηρείται (ή να διευρύνεται σε περαιτέρω οκτάβες, στα σύνθετα διαστήματα της 16ης, της 23ης κ.ο.κ.) σε όλες τις αναστροφές της συγχορδίας, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι η θεμέλιος και η ένατη δεν μπορούν να γειτνιάζουν σε διάστημα δευτέρας, ούτε η ένατη δύναται να χρησιμοποιηθεί ως βάση της συγχορδίας (σε αναστροφή).[17] Επιπλέον, το γεγονός ότι η ενδεδειγμένη λύση της διάφωνης ενάτης δίνεται με βήμα προς τα κάτω καθιστά την συγκεκριμένη συγχορδία κατάλληλη μόνο για το περιβάλλον του μείζονος τρόπου, αφού η μεταφορά της στον ελάσσονα τρόπο θα συνεπαγόταν την χρήση της οξυμένης έκτης βαθμίδας της κλίμακας (σε θέση ενάτης) με ανιούσα τάση προς την έβδομη! Όταν επιλέγεται η ελλιπής μορφή της συγχορδίας αυτής, ο φθόγγος που αφαιρείται είναι πάντοτε η πέμπτη της (σημειώνεται με μαύρα φθογγόσημα στο Παράδειγμα 2.18), αφού τυχόν παράλειψη της θεμελίου, του προσαγωγέα, της εβδόμης ή της ενάτης θα οδηγούσε στον σχηματισμό συγχορδιών διαφορετικής σύστασης: συγκεκριμένα, της – ήδη γνώριμης από την ενότητα 2.3 – $vii^{ø7}$ (άνευ της θεμελίου της δεσπόζουσας), μίας μεικτής συγχορδίας ii επί V (εάν απουσίαζε ο προσαγωγέας· για τέτοιου είδους συγχορδίες θα γίνει λόγος παρακάτω, στην ενότητα

[17] Ο Schönberg αντιπροτείνει και παρουσιάζει μία τέτοια περίπτωση εφαρμογής της τέταρτης αναστροφής μίας συγχορδίας μετ' ενάτης ως καινοτομία στο δικό του συνθετικό έργο· παρ' όλα αυτά, στα θεωρητικά παραδείγματα που δίνει στην συνέχεια, οι παραδοσιακοί αυτοί περιορισμοί τηρούνται απαρέγκλιτα: βλ. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal-Edition, Wien 1922 (3. vermehrte und verbesserte Auflage), σ. 417-419. Πρβλ. επίσης De la Motte, ό.π., σ. 180-182.

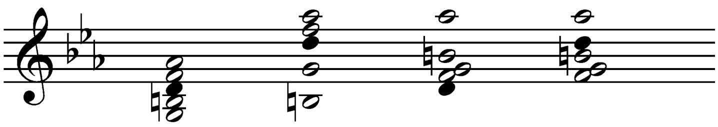
5.5), μίας τρίφωνης V, χωρίς έβδομη, αλλά και με επιπρόσθετο ξένο φθόγγο (μία καθυστέρηση ή επέρειση σε απόσταση ενάτης από την θεμέλιο· βλ. επ’ αυτού στην ενότητα 5.4) και, τέλος, της απλής δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης (V^7), ελλείψει ενάτης. Σε ό,τι αφορά, εξ άλλου, τους συμβολισμούς της συγχορδίας της δεσπόζουσας μετ’ ενάτης – που παραμένουν οι ίδιοι τόσο στην πλήρη όσο και στην ατελή της μορφή – σε όλες τις επιμέρους καταστάσεις της, αξίζει να παρατηρηθεί ότι αυτοί δεν συνιστούν παρά επεκτάσεις των ήδη γνώριμων από τις συγχορδίες μεθ’ εβδόμης: στην ευθεία κατάσταση δηλώνεται πέραν της εβδόμης και η ένατη,[18] ενώ στην πρώτη αναστροφή προστίθεται στα αριθμητικά ψηφία 5 και 6 ο αριθμός 14, ο οποίος αντιπροσωπεύει το σύνθετο διάστημα της οκτάβας και εβδόμης πάνω από την βάση της συγχορδίας, με δεδομένη και την ενδιάμεση τοποθέτηση της θεμελίου· στην δεύτερη αναστροφή, η οποία διαμορφώνεται μόνον εφ’ όσον συμπεριληφθεί η πέμπτη της συγχορδίας ως φθόγγος του μπάσσου, γίνεται ομοίως χρήση των αριθμών 3, 4 και 12 (οκτάβα συν πέμπτη), ενώ στην τρίτη αναστροφή γίνεται αναφορά στα διαστήματα της δευτέρας, της τετάρτης αλλά και της σύνθετης δεκάτης (οκτάβα συν τρίτη).



V^{9}_{7} $V^{14}_{\substack{6\\5}}$ $V^{12}_{\substack{4\\3}}$ $V^{10}_{\substack{4\\2}}$

Παράδειγμα 2.18

Στον ελάσσονα τρόπο, η μόνη διαφορά έγκειται στο ότι η ένατη της συγχορδίας αυτής είναι μικρή (και όχι μεγάλη, όπως στον μείζονα τρόπο), καθ’ ότι εδώ χρησιμοποιείται η φυσική έκτη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας, που τείνει να λυθεί μελωδικά με ένα κατιόν ημιτόνιο. Κατά τα λοιπά, ισχύουν όλα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω και για την αντίστοιχη συγχορδία στον μείζονα τρόπο, ενώ και οι συμβολισμοί παραμένουν ίδιοι (βλ. Παράδειγμα 2.19). Ωστόσο, η συγχορδία της δεσπόζουσας μετ’ ενάτης του ελάσσονος τρόπου αξιοποιείται συχνά ως δάνεια και στο περιβάλλον του αντίθετου τρόπου, οπότε εν τοιαύτη περιπτώσει οι συμβολισμοί της οφείλουν να αποσαφηνίζουν ότι το διάστημα της ενάτης είναι μικρότερο του αναμενομένου – βάσει της κλίμακας του μείζονος τρόπου – κατά ένα ημιτόνιο και αναδιαμορφώνονται ελαφρώς, ως εξής: $V^{9\flat}_{7}$, $V^{14\flat}_{\substack{6\\5}}$, $V^{12\flat}_{\substack{4\\3}}$ και $V^{10\flat}_{\substack{4\\2}}$.
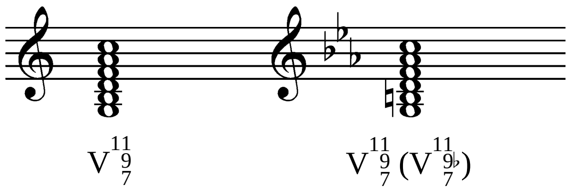


V^{9}_{7} $V^{14}_{\substack{6\\5}}$ $V^{12}_{\substack{4\\3}}$ $V^{10}_{\substack{4\\2}}$

Παράδειγμα 2.19

Η συγχορδία της δεσπόζουσας με ενδέκατη είναι εξαιρετικά σπάνια και στους δύο τρόπους. Η παρουσία της δύναται να επαληθευτεί σχεδόν αποκλειστικά υπό την πλήρη μορφή της και μόνον, ως εξάφθογγη συγχορδία και δη σε ένα ρεπερτόριο που τοποθετείται στις παρυφές του τονικού συστήματος (βλ. Παράδειγμα 2.20, στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο). Ειδάλλως, κάθε απόπειρα αναγωγής της σε μια τετράφωνη ή πεντάφωνη ελλειπτική μορφή θα μπορούσε να αιτιολογηθεί ευχερέστερα στην βάση κάποιου άλλου συγχορδιακού σχηματισμού, διαφορετικής

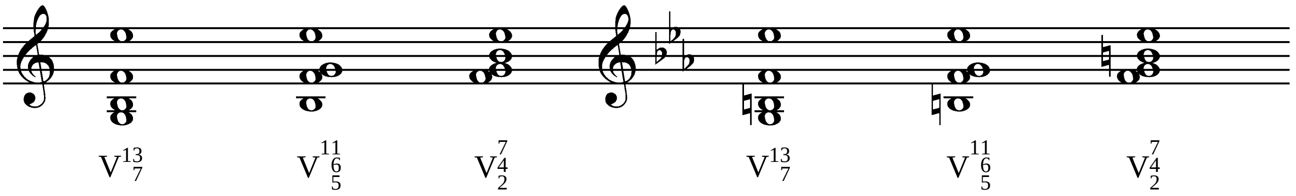
[18] Η χρήση μόνο του ψηφίου 9, χωρίς την συνοδεία και του 7, θα δήλωνε μονάχα την συνύπαρξη ενός ξένου φθόγγου με μία απλή τρίφωνη συγχορδία, όπως ουσιαστικά επισημαίνει και ο Koch, ό.π., σ. 131 (πρβλ. και τις υπόλοιπες σχετικές παρατηρήσεις του στις σ. 100-108).

σύστασης και φύσης: φέρ’ ειπείν, η αφαίρεση της τρίτης (του προσαγωγέα) οδηγεί στην διαμόρφωση μίας μεικτής συγχορδίας ii^7 ή $ii^{ø7}$ επί V (βλ. ενότητα 5.5), ενώ η δυνητική συνύπαρξη θεμελίου, προσαγωγέα, εβδόμης και ενδεκάτης θα δημιουργούσε μία κακόηχη και προβληματική τετράφωνη συγχορδία, όπου μία καθυστέρηση τύπου 4 – 3 θα ακουγόταν ταυτόχρονα με την λύση της (π.χ. στην Ντο-μείζονα ή την ντο-ελάσσονα, οι φθόγγοι ντο και σι θα συνηχούσαν πάνω από την θεμέλιο, σολ).[19] Ως εκ τούτου, δεν κρίνεται σκόπιμο να ασχοληθούμε εδώ ενδελεχέστερα με την εν λόγω συγχορδία.



Παράδειγμα 2.20

Απεναντίας, η συγχορδία της δεσπόζουσας με δέκατη-τρίτη εδραιώθηκε στο ρεπερτόριο του 19ου αιώνος, πρωτίστως υπό μία συγκεκριμένη ελλειπτική μορφή της που συμπεριλαμβάνει επιλεκτικά την θεμέλιο, την τρίτη (προσαγωγέα), την έβδομη και την δέκατη-τρίτη (περαιτέρω, μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί και η ένατη στο πλαίσιο μίας πεντάφωνης συγχορδίας). Η 13η είναι το σύνθετο διάστημα της έκτης που προσαυξάνεται κατά μία οκτάβα,[20] πράγμα που σημαίνει ότι είναι διαφορετική για τον μείζονα (μεγάλη) και τον ελάσσονα τρόπο (μικρή). Οι συμβολισμοί για τις διαφορετικές καταστάσεις της εν λόγω συγχορδίας και στους δύο τρόπους παρατίθενται στα Παραδείγματα 2.21 (τετράφωνες συγχορδίες) και 2.22 (πεντάφωνες συγχορδίες). Ωστόσο, στο πλαίσιο του μείζονος τρόπου – και μόνον (καθώς το αντίστροφο δεν ισχύει) – η δεσπόζουσα με δέκατη-τρίτη μπορεί να αφομοιώσει πλήρως ή μονάχα εν μέρει και τα χαρακτηριστικά που η ίδια φέρει στον αντίθετο τρόπο: έτσι, η δέκατη-τρίτη δύναται εν προκειμένω να καταστεί μικρή (και να λυθεί τυπικά με κατιόν άλμα τρίτης στην θεμέλιο της κλίμακας),[21] μόνη της ή σε συνδυασμό και με την μικρή ένατη του ελάσσονος τρόπου, ενώ δεν αποκλείονται και οι “υβριδικές” αναμείξεις της μικρής δεκάτης-τρίτης (από την κλίμακα του ελάσσονος τρόπου) με την μεγάλη ένατη (από την οικεία κλίμακα του μείζονος τρόπου) αλλά και – αντίστροφα – της μεγάλης δεκάτης-τρίτης (από την οικεία κλίμακα του μείζονος τρόπου) με την μικρή ένατη (από την κλίμακα του ελάσσονος τρόπου), που παρουσιάζονται αναλυτικά στο Παράδειγμα 2.23.

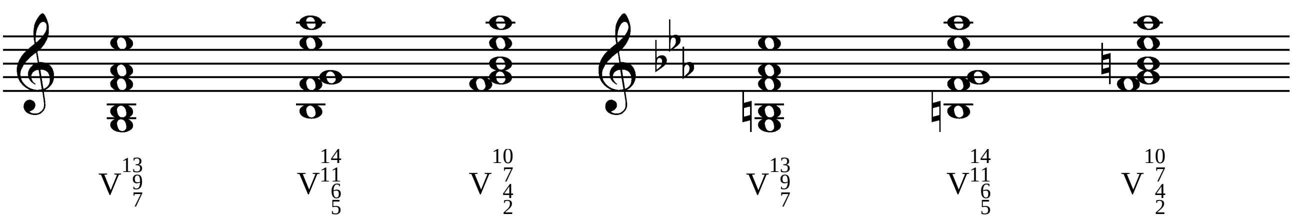


Παράδειγμα 2.21

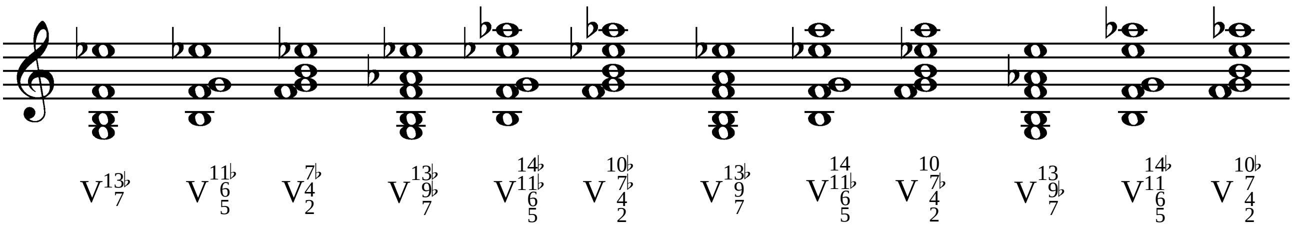
[19] Θα πρέπει να σημειωθεί πως η έννοια των συγχορδιών με ένατη και ενδέκατη, γενικότερα, εισήχθη από τον Rameau και χρησιμοποιήθηκε περαιτέρω καθ’ όλη την διάρκεια του 18ου αιώνος ως θεωρητικό εργαλείο για την ερμηνεία των καθυστερήσεων πάνω από ένα υποθετικό θεμελιώδες μπάσσο ή και ένα υπαρκτό basso continuo παρά για την υπόδειξη γνήσιων και αυθυπόστατων συγχορδιών. Βλ. σχετικά: Rameau, *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*, ό.π., σ. 73-77· πρβλ. προσέτι Koch, ό.π., σ. 109-116 και 131-132.

[20] Πρβλ. Koch, ό.π., σ. 117-119 και 132.

[21] Η εναλλακτική λύση με ανιόν ημιτόνιο στην τρίτη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας του μείζονος τρόπου ερμηνεύεται τελείως διαφορετικά, με αναφορά σε μία αλλοιωμένη συγχορδία δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης και με πέμπτη οξυμένη· βλ. ειδικότερα επ’ αυτού στην ενότητα 5.1.



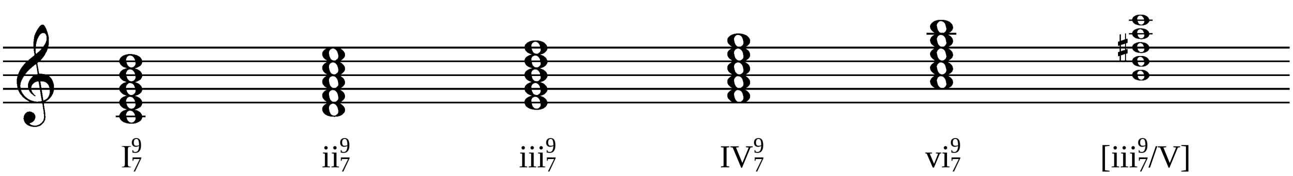
Παράδειγμα 2.22



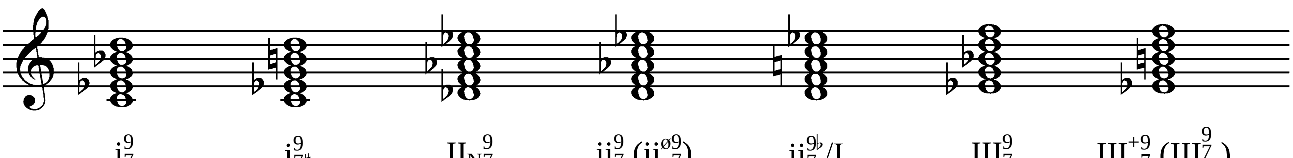
Παράδειγμα 2.23

2.6. Άλλες συγχορδίες μετ' ενάτης

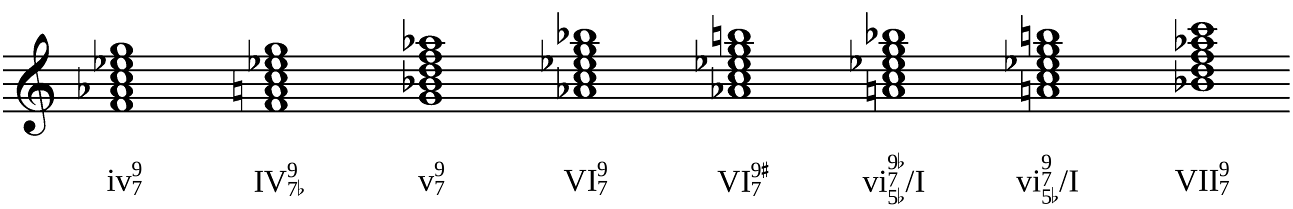
Με τον ίδιο τρόπο που η συγχορδία της δεσπόζουσας επεκτείνεται κατά ανιούσες τρίτες μέχρι την ένατη, έτσι και κάθε άλλη τετράφωνη συγχορδία – με εξαίρεση αυτές που θεμελιώνονται επί του προσαγωγέα (οι οποίες εμπεριέχουν ήδη την μεγάλη ή μικρή ένατη πάνω από την ελλείπουσα θεμέλιο της δεσπόζουσας) – μπορεί ομοίως να προσλάβει έναν ακόμη φθόγγο σε απόσταση ενάτης πάνω από την θεμέλιό της. Τέτοιου είδους συγχορδίες εμφανίζονται πολύ σπάνια στο ρεπερτόριο της τονικής μουσικής πριν από τα τέλη του 19ου αιώνος και γι' αυτό θα τις παραθέσουμε εδώ χωρίς πολλές λεπτομέρειες, παρουσιάζοντάς τες μόνο σε ευθεία κατάσταση (οι συμβολισμοί των αναστροφών τους είναι άλλωστε παρόμοιοι με εκείνους που εξετάσθηκαν εξ αφορμής της συγχορδίας της δεσπόζουσας μετ' ενάτης στην προηγούμενη ενότητα) αλλά και σε πλήρη μορφή (ως πεντάφωνες συγχορδίες), τόσο στον μείζονα (Παράδειγμα 2.24) όσο και στον ελάσσονα τρόπο (Παραδείγματα 2.25 και 2.26):



Παράδειγμα 2.24



Παράδειγμα 2.25



Παράδειγμα 2.26

Κεφάλαιο 3: Παρενθετικές δεσπόζουσες

Σύνοψη: *Αντικείμενο αυτού και του επόμενου κεφαλαίου αποτελούν οι συγχορδίες που συμβάλλουν στην τονικοποίηση οιασδήποτε άλλης σύμφωνης συγχορδίας του μείζονος ή του ελάσσονος τρόπου πέραν της τονικής. Εν πρώτοις, εδώ εξετάζεται το σύνολο των συγχορδιακών τύπων που μπορούν να λειτουργήσουν ως διπλές δεσπόζουσες, συμπεριλαμβανομένων ακόμη και των αλλοιωμένων εκδοχών τους με έκτη αυξημένη που χρησιμοποιούνται τακτικά στο ρεπερτόριο ήδη από τον 18ο αιώνα, ενώ στην συνέχεια παρουσιάζονται όλες οι άλλες παρενθετικές συγχορδίες δεσπόζουσας που μπορούν να ενσωματωθούν και στους δύο τρόπους.*

Προαπαιτούμενη γνώση: *Όσα έχουν αναφερθεί στα κεφάλαια 1 και 2.*

3.1. Η διπλή δεσπόζουσα (παρενθετική δεσπόζουσα της δεσπόζουσας)
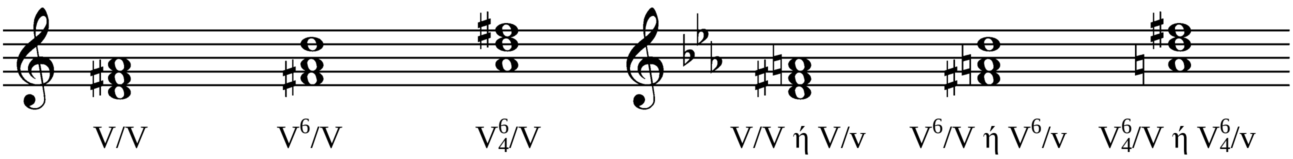
Όλες οι συγχορδίες που έχουν μέχρι τούδε εξετασθεί (στα δύο πρώτα κεφάλαια) αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα στην τονική του μείζονος ή του ελάσσονος τρόπου: σε σχέση με αυτήν ορίζονται κατ' αρχάς η δεσπόζουσα και η υποδεσπόζουσα, εν συνεχεία οι δευτερεύουσες συγχορδίες (σχετικές και αντιθετικές) της τονικής, της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας, αλλά και όλες οι υπόλοιπες διάφωνες συγχορδίες (τρίφωνες ελαττωμένες και αυξημένες, τετράφωνες και πολύφωνες) από εκεί και πέρα. Πολύ συχνά όμως στο σύνολο του μουσικού ρεπερτορίου, κάποια από τις υπόλοιπες σύμφωνες (μείζονες και ελάσσονες) συγχορδίες του ενός τρόπου ή του άλλου δύναται να λειτουργήσει προσωρινά ως εάν ήταν αυτή η τονική! Με άλλα λόγια, οι συγχορδίες της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας, αλλά και όλες οι σχετικές και αντιθετικές της τονικής, της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας μπορούν σε αμφότερους τους τρόπους να "σφετερισθούν" για ένα διάστημα τον κεντρικό ρόλο της τονικής και να καταστούν σημείο αναφοράς για τον αρμονικό τους περίγυρο, δίχως όμως δι' αυτού να επέλθει μεταβολή του τονικού κέντρου στο οποίο ήδη εξελίσσεται μία μουσική φράση· στην περίπτωση αυτή γίνεται λόγος για την *τονικοποίηση* μίας αρμονικής περιοχής στο ευρύτερο πλαίσιο μιας δεδομένης τονικότητος, εν αντιθέσει με το φαινόμενο της *μετατροπίας*, όπου μία νέα τονικότητα έρχεται στο προσκήνιο διαμέσου κάποιας πτωτικής διαδικασίας.[1]

Το πλέον πρόσφορο και σύνηθες μέσο τονικοποίησης είναι η χρήση μίας παρενθετικής δεσπόζουσας, δηλαδή μίας συγχορδίας που λειτουργεί ως ενεργή δεσπόζουσα προς αυτήν που τίθεται στο επίκεντρο της τονικοποίησης και αναδεικνύεται σε παροδική "τονική". Η παρενθετική δεσπόζουσα μπορεί να είναι οποιουδήποτε τύπου (τρίφωνη, τετράφωνη ή ακόμη και πολύφωνη συγχορδία) και η συγκρότησή της εξαρτάται από τους φθόγγους της κλίμακας που υποδηλώνει η εκάστοτε συγχορδία αναφοράς: η τρίτη της, βέβαια, είναι πάντοτε μεγάλη, αφού διαμορφώνει σε

[1] Πρβλ. εν προκειμένω τα λήμματα "τονικοποίηση", "μετατροπία" και "πτώση / πτωτική διαδικασία" στο Γλωσσάριο (κεφάλαιο 8). Πριν από την εισήγηση του όρου "Tonikalisierung" εκ μέρους του Heinrich Schenker (["Ein Künstler"], *Neue musikalische Theorien und Phantasien – Erster Band: Harmonielehre,* J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart – Berlin 1906, σ. 337-378), γινόταν κατά κανόνα λόγος για "επουσιώδεις", "τυχαίες", "αυθαίρετες", "παροδικές", "σύντομες" κ.ο.κ. παρεκκλίσεις από την κύρια τονικότητα ή μετατροπίες, σε αντιδιαστολή προς τις "τυπικές" παρεκκλίσεις / μετατροπίες που επικυρώνονταν μέσω πτωτικών διαδικασιών· βλ. π.χ. ενδεικτικά: Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* – [*Erster Theil*], Adam Friedrich Böhme, Leipzig – Rudolstadt 1782, σ. 292-298 (ιδίως σ. 296: "*zufällige* oder *willkührliche Ausweichung*"), προσέτι δε *Versuch einer Anleitung zur Composition – Zweyter Theil*, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1787, σ. 188 κ.εξ. ("durchgehende Ausweichung" και "förmliche Ausweichung").

κάθε περίπτωση έναν τεχνητό προσαγωγέα προς την θεμέλιο της συγχορδίας αναφοράς, αλλά η ένατη (όπως, πολύ σπανιότερα, και η δέκατη-τρίτη) μπορεί να καταστεί μεγάλη ή μικρή ανάλογα με το μείζον ή έλασσον γένος της προσωρινής "τονικής".[2]

Στην περίπτωση όπου η δεσπόζουσα μίας τονικότητος τίθεται στο επίκεντρο μιας διαδικασίας τονικοποίησης ή – με άλλα λόγια – "τονικοποιείται", τότε η δική της παρενθετική δεσπόζουσα είθισται να ονομάζεται "διπλή δεσπόζουσα", καθ' ότι πρόκειται για την *δεσπόζουσα της δεσπόζουσας*.[3] Στην απλούστερη μορφή της, η συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας είναι μία τρίφωνη μείζων συγχορδία, που παραμένει κοινή για τον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο. Στο ακόλουθο παράδειγμα παρουσιάζεται η διπλή δεσπόζουσα αυτού του τύπου – σε ευθεία κατάσταση και σε αναστροφές – με τους προσήκοντες αρμονικούς συμβολισμούς, στις τονικότητες της Ντο-μείζονος και της ντο-ελάσσονος:



Παράδειγμα 3.1

Όπως φαίνεται και από τους παραπάνω συμβολισμούς, η διπλή δεσπόζουσα στον ελάσσονα τρόπο μπορεί να αναφέρεται εξίσου στις συγχορδίες της ελάσσονος και της μείζονος (ενεργής) δεσπόζουσας. Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι αυτή η τρίφωνη *σύμφωνη* συγχορδία δύναται να επιτελέσει τον ρόλο της δεσπόζουσας της δεσπόζουσας μόνον εφ' όσον ενταχθεί στα κατάλληλα αρμονικά συμφραζόμενα· ειδάλλως, υπ' αυτήν την μορφή – και ειδικά στον μείζονα τρόπο – θα μπορούσε να έχει και μία διαφορετική αρμονική λειτουργία, συνιστώντας π.χ. την ομώνυμη (μείζονα) της (ελάσσονος) σχετικής της υποδεσπόζουσας (ήτοι την II· βλ. ενότητα 1.6).

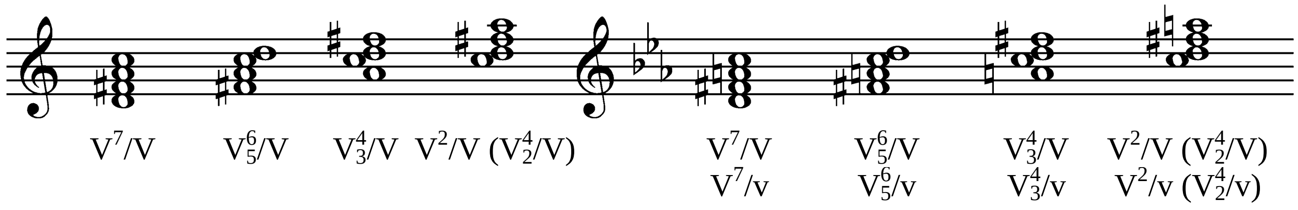
Προκειμένου λοιπόν να αποφευχθούν τέτοιου είδους αμφισημίες και να δοθεί η αναγκαία έμφαση στον λειτουργικό ρόλο της συγχορδίας της διπλής δεσπόζουσας (όπως και κάθε άλλης παρενθετικής δεσπόζουσας γενικότερα), τούτη ενσωματώνει κατά κανόνα και την διάφωνη έβδομη πάνω από την θεμέλιό της. Έτσι, η διπλή δεσπόζουσα είθισται να παρουσιάζεται ως τετράφωνη συγχορδία μεθ' εβδόμης (Παράδειγμα 3.2) αλλά και ως τρίφωνη μεθ' εβδόμης χωρίς θεμέλιο (Παράδειγμα 3.3)· επιπλέον, μπορεί να λάβει την μορφή μίας συγχορδίας τύπου δεσπόζουσας μετ' ενάτης (Παράδειγμα 3.4), αν και εν τοιαύτη περιπτώσει εμφανίζεται κατά κύριον λόγο ως συγχορδία τύπου δεσπόζουσας μετ' ενάτης χωρίς θεμέλιο (Παράδειγμα 3.5), ενώ ακόμη και η εκδοχή της δεσπόζουσας με δέκατη-τρίτη θα μπορούσε – υπό προϋποθέσεις – να προσλάβει ανάλογη παρενθετική λειτουργία (Παράδειγμα 3.6).[4] Τέλος, άλλες δύο σπάνιες δυνατότητες για την

[2] Βλ. σε γενικές γραμμές: Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1929 (10. Auflage), σ. 120-122 ("Zwischendominante")· Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal-Edition, Wien 1922 (3. vermehrte und verbesserte Auflage), σ. 213-234 ("Nebendominante")· Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 (10. Auflage), σ. 118-133 ("Zwischendominante").
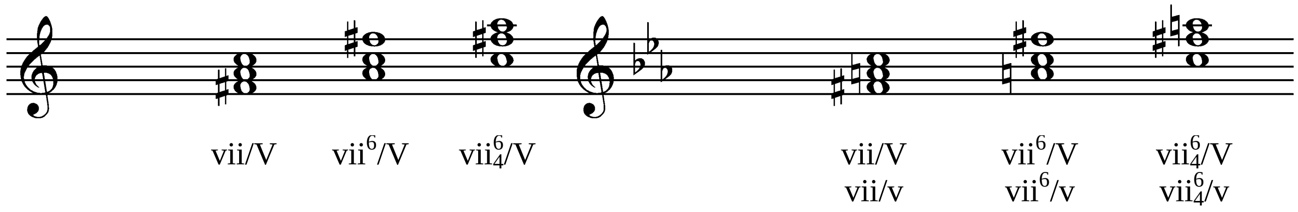
[3] Η διπλή δεσπόζουσα ονομάζεται "Wechseldominante" στα γερμανικά (βλ. π.χ. Schönberg, ό.π., σ. 221 κ.εξ., ή De la Motte, ό.π., σ. 119) και στο πλαίσιο των συμβολισμών της λειτουργικής αρμονίας αποτυπώνεται χαρακτηριστικά ως DD (κατά κανόνα με το ένα D να μπαίνει μέσα στο άλλο, δηλαδή ως εξής: Đ). Αντίθετα, οι υπόλοιπες παρενθετικές δεσπόζουσες σημειώνονται εντός παρενθέσεων πριν ή μετά την συγχορδία στην οποίαν αναφέρονται· π.χ. η παρενθετική δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της υποδεσπόζουσας (βλ. ενότητα 3.3) σημειώνεται ως (D^7) S, εφ' όσον προηγείται, αλλά και ως S ←(D^7), σε περίπτωση που έπεται της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας από την οποία και εξαρτάται.

[4] Δεδομένου του ότι η έβδομη της διπλής δεσπόζουσας οφείλει να λυθεί βηματικά προς τα κάτω, η (μεγάλη) δέκατη-τρίτη δεν μπορεί να παραμείνει ως κοινός φθόγγος και στην ακόλουθη συγχορδία της δεσπόζουσας, διότι αυτό θα δημιουργούσε κακή αρμονική σχέση ανάμεσα στις δύο αυτές φωνές (το μεταξύ τους διάστημα εβδόμης θα λυνόταν

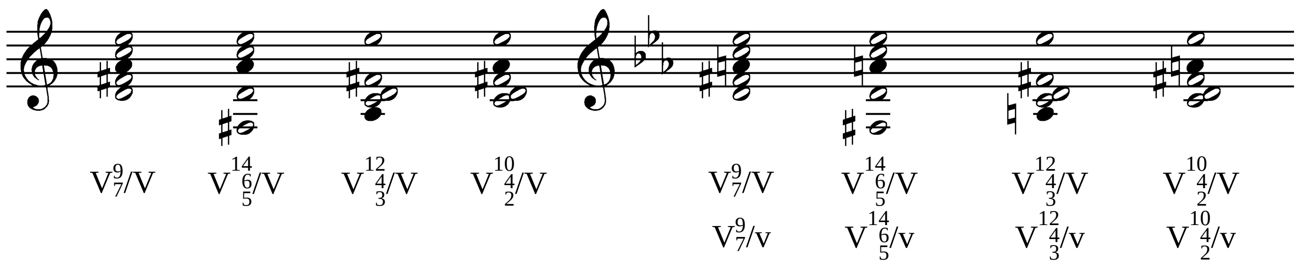
διαμόρφωση της διπλής δεσπόζουσας βασίζονται αφ’ ενός μεν στην αντιθετική της συγχορδία (Παράδειγμα 3.7) και αφ’ ετέρου στον τύπο της τρίφωνης αυξημένης συγχορδίας “δεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκτη μικρή αντί πέμπτης” που μπορεί κάλλιστα να υποκαταστήσει μία τυπική συγχορδία δεσπόζουσας αποκλειστικά στον ελάσσονα τρόπο (βλ. επίσης το Παράδειγμα 3.7).



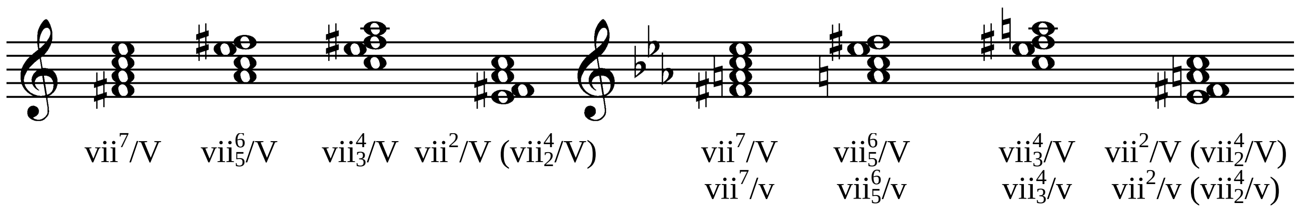
Παράδειγμα 3.2
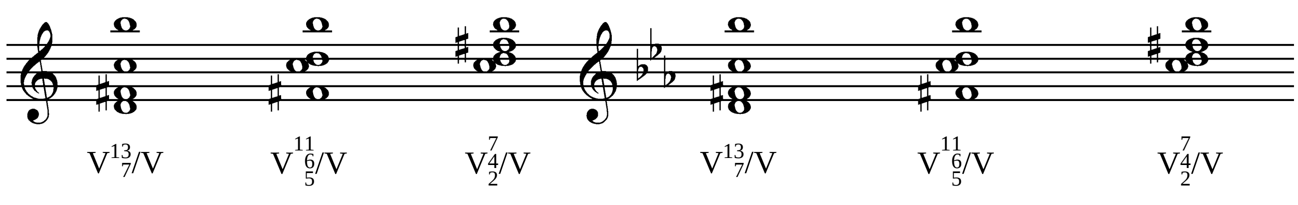


Παράδειγμα 3.3



Παράδειγμα 3.4

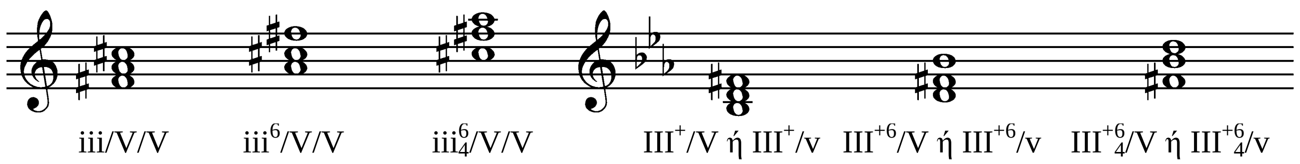


Παράδειγμα 3.5



Παράδειγμα 3.6

στην ογδόη, αποφέροντας παράλληλα τον διπλασιασμό του προσαγωγέα στην συγχορδία της δεσπόζουσας). Έτσι, η δέκατη-τρίτη μπορεί να κινηθεί είτε τελείως παράλληλα προς την έβδομη, δηλαδή με κατιόν βήμα προς την ένατη μίας συγχορδίας δεσπόζουσας μετ’ ενάτης (μεγάλης ή μικρής) χωρίς θεμέλιο, είτε με κατιόν άλμα τρίτης προς την θεμέλιο της δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης.



Παράδειγμα 3.7

Από όλους τους παραπάνω τύπους συγχορδιών διπλής δεσπόζουσας, όσοι διαθέτουν μεγάλη ένατη (V^9_7/V και vii^7/V ή $vii^{ø7}$/V) ή δέκατη-τρίτη (V^{13}_7/V) είναι αξιοποιήσιμοι μόνο στον μείζονα τρόπο. Αντίθετα, οι αντίστοιχοι συγχορδιακοί τύποι με μικρή ένατη (V^9_7/V και vii^7/V ή vii^{o7}/V) ή δέκατη-τρίτη (V^{13}_7/V) που ανήκουν στον ελάσσονα τρόπο μπορούν κάλλιστα να χρησιμοποιηθούν και στο περιβάλλον του μείζονος τρόπου· άλλωστε, ειδικά οι συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης (ήτοι μετ' ενάτης μικρής χωρίς θεμέλιο) του ελάσσονος τρόπου εισχωρούν με εξαιρετική ευχέρεια και πολύ μεγάλη συχνότητα στον μείζονα τρόπο ως δάνειες! Ωστόσο, σε τέτοιες περιπτώσεις οι συμβολισμοί των συγχορδιών αυτών οφείλουν πάντοτε να αποσαφηνίζουν την προέλευσή τους από τον αντίθετο τρόπο με την συνδρομή ειδικών συμβόλων (vii^{o7}/V, vii^{o6}_5/V, vii^{o4}_3/V και vii^{o2}/V ή vii^{o4}_2/V) ή υποδεικνύοντας τα χαρακτηριστικά διαστήματα του ελάσσονος τρόπου ($V^{9\flat}_7$/V, $V^{\substack{14\flat\\6\\5}}$/V, $V^{\substack{12\flat\\4\\3}}$/V, $V^{\substack{10\flat\\4\\2}}$/V, καθώς και $V^{13\flat}_7$/V, $V^{\substack{11\flat\\6\\5}}$/V, $V^{\substack{7\flat\\4\\2}}$/V).

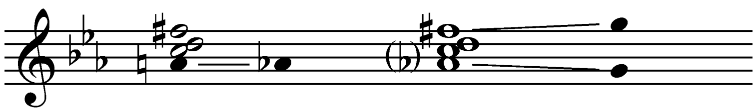
3.2. Οι αλλοιωμένες συγχορδίες έκτης αυξημένης με λειτουργία διπλής δεσπόζουσας

Εκτός από όλες τις προαναφερθείσες περιπτώσεις συγχορδιών διπλής δεσπόζουσας, στο μουσικό ρεπερτόριο κάνουν συχνά την εμφάνισή τους και ορισμένες ακόμη εναλλακτικές εκδοχές τους, οι οποίες έχουν ως κοινό τους χαρακτηριστικό τον σχηματισμό του διαστήματος της αυξημένης έκτης ανάμεσα στο μπάσσο και σε μία από τις υψηλότερες φωνές. Το διάστημα αυτό προκύπτει από την αλλοίωση και, πιο συγκεκριμένα, την βάρυνση κατά ένα ημιτόνιο του φθόγγου που εμφανίζεται στην χαμηλότερη φωνή· μάλιστα, ο φθόγγος αυτός είναι πάντοτε η πέμπτη της συγχορδίας της διπλής δεσπόζουσας και το χαρακτηριστικό διάστημα της αυξημένης έκτης δημιουργείται ανάμεσα σε αυτήν την βαρυμένη πέμπτη του μπάσσου και στον τεχνητό προσαγωγέα που παρουσιάζεται σε οποιαδήποτε από τις υπερκείμενες φωνές. Κατά συνέπειαν, κάθε τύπος συγχορδίας έκτης αυξημένης που λειτουργεί ως διπλή δεσπόζουσα εμφανίζεται αποκλειστικά και μόνον σε μία συγκεκριμένη αναστροφή. Επιπλέον, οι συγχορδίες αυτές είναι ιδιωματικές του ελάσσονος τρόπου (αφ' ενός διότι η προαναφερόμενη αλλοίωση του μπάσσου έχει, όπως θα δούμε, ως συνέπεια την αποκατάσταση της φυσικής έκτης μελωδικής βαθμίδας στην κλίμακα της ελάσσονος τονικότητος αναφοράς και αφ' ετέρου επειδή σε αυτό το πλαίσιο γίνεται χρήση μόνο της μικρής ενάτης), αλλά αξιοποιούνται εξίσου και στον μείζονα τρόπο ως δάνειες.

Ας ξεκινήσουμε λοιπόν από την περίπτωση της λεγόμενης "γαλλικής" συγχορδίας έκτης αυξημένης.[5] Η εν λόγω συγχορδία λαμβάνει ως αφετηρία για τον σχηματισμό της την διπλή δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης σε δεύτερη αναστροφή (V^4_3/V), στην οποίαν η πέμπτη βρίσκεται στο μπάσσο και απέχει, μεταξύ άλλων, κατά μία μεγάλη έκτη από τον τεχνητό προσαγωγέα που εμφανίζεται σε μία από τις υψηλότερες φωνές. Όταν όμως η βάση της συγχορδίας αυτής υποχωρεί κατά ένα ημιτόνιο φθάνοντας στην φυσική έκτη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας του ελάσσονος τρόπου, τότε το προαναφερόμενο διάστημα μεταβάλλεται και γίνεται έκτης αυξημένης, ενώ οι δύο

[5] Οι "εθνικές" ονομασίες αυτής και των δύο επόμενων συγχορδιών ανάγονται στις αρχές του 19ου αιώνος: βλ. John Wall Callcott, *A musical grammar, in four parts: I. Notation, II. Melody, III. Harmony, IV. Rhythm*, West & Blake – Manning & Loring, Boston 1810 [αρχική έκδοση: London 1806], σ. 237-240. Παρ' όλα αυτά, η χρήση τους παρέμεινε επί μακρόν εντελώς περιστασιακή στην σχετική βιβλιογραφία και διαδόθηκε ευρέως μόλις κατά το δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνος.

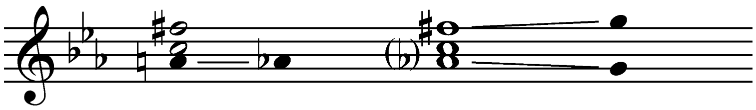
φωνές που το συγκροτούν τείνουν παράλληλα προς την θεμέλιο της συγχορδίας της δεσπόζουσας κινούμενες προς αντίθετες κατευθύνσεις: η τρίτη της συγχορδίας της διπλής δεσπόζουσας (ήτοι ο τεχνητός προσαγωγέας) ρέπει με ανιούσα φορά προς την θεμέλιο της δεσπόζουσας, ενώ η βαρυμένη πέμπτη της διπλής δεσπόζουσας (στο μπάσσο) φιλοδοξεί συγχρόνως να προσεγγίσει με κατιόν βήμα ημιτονίου τον ίδιο φθόγγο στην υποκείμενη – απλή ή σύνθετη – ογδόη (βλ. το Παράδειγμα 3.8).[6] Σε ό,τι αφορά τον συμβολισμό της αλλοιωμένης αυτής συγχορδίας, τα πράγματα είναι απλά: αν στην περίπτωση της V$^4_3$/V το διάστημα της έκτης μπορούσε κάλλιστα να αποσιωπηθεί, εδώ *επιβάλλεται* πλέον να συμπεριληφθεί από την στιγμή που έχει υποστεί αλλοίωση, οπότε η “γαλλική” συγχορδία διπλής δεσπόζουσας, όντας μία συγχορδία μεθ’ εβδόμης σε δεύτερη αναστροφή και με πέμπτη βαρυμένη, αποδίδεται κατά τρόπον απολύτως λειτουργικό και ακριβή ως V$^{6\#}_{\substack{4\\3}}$/V σε αμφότερους τους τρόπους.



V$^4_3$/V [♭$\hat{6}$] V$^{6\#}_{\substack{4\\3}}$/V [V]

Παράδειγμα 3.8

Ο τύπος της “ιταλικής” συγχορδίας έκτης αυξημένης βασίζεται επίσης στην συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης αλλά χωρίς θεμέλιο· επομένως, με την πέμπτη της “ελλειμματικής” αυτής τετράφωνης συγχορδίας στο μπάσσο προκύπτει η πρώτη αναστροφή της τρίφωνης ελαττωμένης συγχορδίας επί του τεχνητού προσαγωγέα, δηλαδή η vii^6/V. Με την βάρυνση του φθόγγου του μπάσσου παράγεται εν συνεχεία το διάστημα της αυξημένης έκτης και προκύπτει η “ιταλική” συγχορδία διπλής δεσπόζουσας, η οποία είναι χαρακτηριστικά τρίφωνη, μεθ’ εβδόμης χωρίς θεμέλιο σε πρώτη αναστροφή και με πέμπτη βαρυμένη, ενώ συμβολίζεται προσηκόντως ως vii$^{6\#}$/V (τόσο στον ελάσσονα όσο και στον μείζονα τρόπο).[7]



vii^6/V [♭$\hat{6}$] vii$^{6\#}$/V [V]

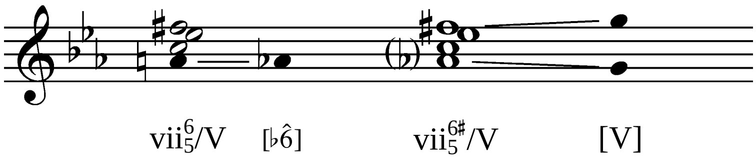
Παράδειγμα 3.9

Η “γερμανική” συγχορδία έκτης αυξημένης, από την άλλη πλευρά, προέρχεται από την διπλή δεσπόζουσα μετ’ ενάτης (μικρής) χωρίς θεμέλιο σε πρώτη αναστροφή (vii$^6_5$/V), η οποία εξακολουθεί να εμφανίζει την πέμπτη της συγχορδίας (συνυπολογίζοντας πάντοτε την – ελλείπουσα εν προκειμένω – θεμέλιο) στο μπάσσο. Όταν λοιπόν ο φθόγγος του μπάσσου βαρυνθεί και το διάστημα της έκτης καταστεί αυξημένο, η συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης μετασχηματίζεται σε μία μείζονα με επιπρόσθετη έκτη αυξημένη, η οποία λειτουργικά ερμηνεύεται ως συγχορδία διπλής δεσπόζουσας

[6] Για την παραπάνω ερμηνεία όσον αφορά την παραγωγή αλλά και την λειτουργία της εν λόγω συγχορδίας, βλ. επίσης: Anton Reicha, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, μτφρ. Carl Czerny, A. Diabelli & Co, Wien [1832-1835], Band I / Theile 1-3: *Die Abhandlung von der praktischen Harmonie* [= *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d’harmonie pratique*, Gambaro, Paris 1818], σ. 14 και 55.

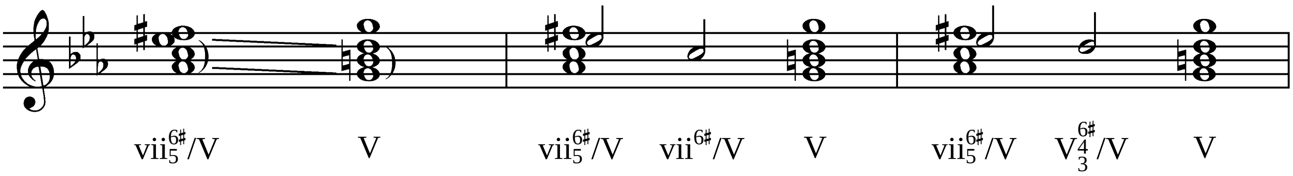
[7] Η ερμηνεία του Reicha (ό.π., σ. 54-55) για την παραγωγή της συγχορδίας αυτής είναι ελαφρώς διαφορετική, καθ’ ότι ανάγεται στην “γερμανική” συγχορδία έκτης αυξημένης (βλ. αμέσως πιο κάτω) δια της αφαιρέσεως της πέμπτης εκείνης (στην πραγματικότητα, βέβαια, πρόκειται για την έβδομη της εν λόγω αλλοιωμένης και ήδη *ανεστραμμένης* συγχορδίας) και τον διπλασιασμό της τρίτης της.

μετ' ενάτης (μικρής) χωρίς θεμέλιο σε πρώτη αναστροφή και με πέμπτη βαρυμένη,[8] ενώ σε επίπεδο συμβολισμού αποδίδεται δεόντως ως vii$^{6\sharp}_{5}$/V (και στους δύο τρόπους).



Παράδειγμα 3.10

Η συγκεκριμένη αλλοιωμένη συγχορδία διπλής δεσπόζουσας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι ακουστικά είναι ταυτόσημη με μία δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης (αφού το διάστημα της αυξημένης έκτης ταυτίζεται εναρμονίως με αυτό της μικρής εβδόμης), πράγμα που της επιτρέπει να μεταβάλει εύκολα την λειτουργία της και με μία μικρή εναρμόνια αλλαγή να καταστεί αυτομάτως από παρενθετική δεσπόζουσα της δεσπόζουσας σε παρενθετική δεσπόζουσα της "ναπολιτάνικης" συγχορδίας (βλ. παρακάτω, στην ενότητα 3.4), η οποία θεμελιώνεται σε απόσταση τριτόνου από αυτήν της δεσπόζουσας.[9] Επιπλέον, στην τυπική σύνδεση της "γερμανικής" συγχορδίας διπλής δεσπόζουσας με αυτήν της δεσπόζουσας σε ευθεία κατάσταση δημιουργούνται παράλληλες πέμπτες ανάμεσα στην γραμμή του μπάσσου και σε μία από τις υπερκείμενες φωνές, οι οποίες δεν μπορούν να αποφευχθούν (βλ. Παράδειγμα 3.11)· παρ' ότι από τα τέλη του 18ου αιώνος και έπειτα ολοένα και περισσότεροι συνθέτες εφάρμοζαν στα έργα τους αυτήν την αρμονική σύνδεση χωρίς ενδοιασμούς, άλλοι συνθέτες και θεωρητικοί κατά την ίδια περίοδο και μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνος έκαναν ό,τι ήταν δυνατόν για να αποφύγουν αυτό το αντιστικτικό "σφάλμα": έτσι, είτε αντιπαρέρχονταν συστηματικά την χρήση της "γερμανικής" συγχορδίας έκτης αυξημένης, μεταχειριζόμενοι αντ' αυτής πάντοτε την τρίφωνη "ιταλική" συγχορδία διπλής δεσπόζουσας (όπου η πέμπτη πάνω από το μπάσσο απουσιάζει και αντικαθίσταται από τον διπλασιασμό του φθόγγου που βρίσκεται σε απόσταση τρίτης από την χαμηλότερη φωνή), είτε φρόντιζαν να μετατρέπουν εγκαίρως μία "γερμανική" συγχορδία έκτης αυξημένης σε "ιταλική" ή ακόμη και σε "γαλλική" (εξαφανίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το διάστημα της πέμπτης πάνω από το μπάσσο) πριν την έλευση της δεσπόζουσας:[10]



Παράδειγμα 3.11

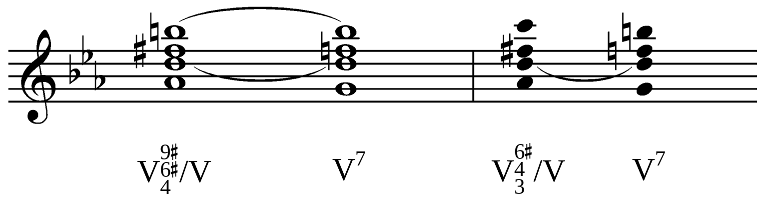
Οι τρεις τύποι συγχορδιών έκτης αυξημένης που αναφέρθηκαν παραπάνω είναι πολύ διαδεδομένοι στο ρεπερτόριο ήδη από τον 18ο αιώνα. Υπάρχει όμως και μία άλλη, μεταγενέστερη συγχορδία ανάλογης φύσεως και λειτουργίας, που γνώρισε ευρύτατη φήμη και διάδοση λίγο μετά την παρθενική της εμφάνιση στα μέσα του 19ου αιώνος: πρόκειται για την περίφημη "συγχορδία του Τριστάνου", την εμβληματική συγχορδία με την οποίαν ανοίγει το μουσικό δράμα *Τριστάνος και*

[8] Πρβλ. ομοίως Reicha (ό.π., σ. 14 και 54-55), περαιτέρω δε De la Motte (ό.π., σ. 151-152).

[9] Η αρμονική αυτή πρακτική διατυπώνεται και θεωρητικά ήδη από τον 18ο αιώνα· βλ. ενδεικτικά: Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition – Zweyter Theil*, ό.π., σ. 265.

[10] Αμφότερες οι τακτικές αυτές παρουσιάζονται από τον Reicha σε μουσικά παραδείγματα (βλ. ό.π., σ. 54-55), ενώ η σκοπιμότητα της αποφυγής των παράλληλων πεμπτών επισημαίνεται ειδικότερα σε συμπληρωματικό σχόλιο του μεταφραστή (Czerny).

Ιζόλδη (1857-1859) του Richard Wagner, που από λειτουργικής επόψεως μπορεί να ερμηνευθεί ως συγχορδία διπλής δεσπόζουσας με μεγάλη δέκατη-τρίτη (αντί εβδόμης) σε δεύτερη αναστροφή και με πέμπτη βαρυμένη. Η μεγάλη δέκατη-τρίτη αποτελεί εν προκειμένω προήγηση της τρίτης (του προσαγωγέα) της επερχόμενης ενεργής δεσπόζουσας, ενώ παράλληλα συνιστά και το μόνο σημείο (λεπτής) διαφοροποίησης της αλλοιωμένης αυτής συγχορδίας σε σχέση με την αρκετά παραπλήσια – αλλά και εμφανώς διαφορετική – “γαλλική” συγχορδία έκτης αυξημένης, όπως φαίνεται και στο Παράδειγμα 3.12.[11] Για τον συμβολισμό της λαμβάνεται υπ’ όψιν η διαστηματική απόσταση των υπερκείμενων φωνών από το μπάσσο, σε συνδυασμό με την διεύρυνση των διαστημάτων της έκτης (από μεγάλη σε αυξημένη) αλλά και της ενάτης (από μικρή σε μεγάλη) στο πλαίσιο αναφοράς του ελάσσονος τρόπου ($V^{\substack{9\sharp\\6\sharp\\4}}$/V)· εάν όμως η συγχορδία αυτή παρουσιάζεται ενταγμένη στον μείζονα τρόπο, τότε το διάστημα της ενάτης πάνω από το μπάσσο δεν υφίσταται αλλοίωση και ο συμβολισμός της συγχορδίας απλοποιείται κατά τι, ως εξής: $V^{\substack{9\\6\sharp\\4}}$/V.

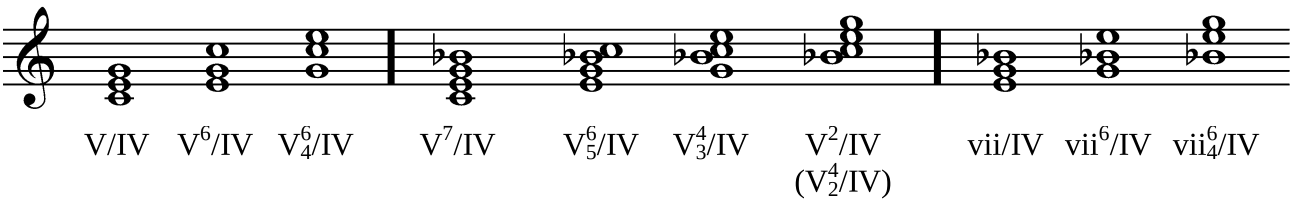


Παράδειγμα 3.12

3.3. Οι υπόλοιπες παρενθετικές δεσπόζουσες στον μείζονα τρόπο

Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν και παραπάνω (στην ενότητα 3.1), πέραν της δεσπόζουσας μπορούν επίσης να τονικοποιηθούν όλες οι υπόλοιπες κύριες και δευτερεύουσες συγχορδίες του μείζονος τρόπου διαμέσου μίας παρενθετικής δεσπόζουσας. Από τις κύριες συγχορδίες απομένει εδώ να εξετασθεί αυτή της υποδεσπόζουσας, η οποία είναι μείζων και αυτό της δίνει την δυνατότητα να προσλάβει μία πληθώρα διαφορετικού τύπου συγχορδιών παρενθετικής δεσπόζουσας.

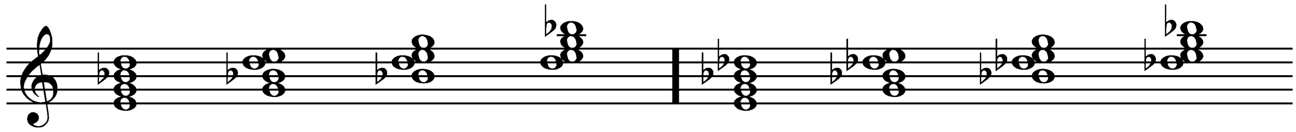
Εν πρώτοις, η παρενθετική δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας δύναται να είναι μία απλή τρίφωνη (μείζων) συγχορδία, να επεκτείνεται σε τετράφωνη μεθ’ εβδόμης είτε ακόμη να διατηρεί την έβδομη άνευ όμως θεμελίου, μετατρεπόμενη επομένως σε μία ελαττωμένη συγχορδία· όλες αυτές οι διαφορετικές εκδοχές παρουσιάζονται αναλυτικά με τις αναστροφές και τους συμβολισμούς τους στο Παράδειγμα 3.13. Βεβαίως, στην περίπτωση της απλής τρίφωνης V/IV παρατηρείται απόλυτη ταύτιση περιεχομένου με την συγχορδία της τονικής, οπότε η επιλογή της μίας ή της άλλης ερμηνείας εναπόκειται προφανώς στα εκάστοτε ευρύτερα αρμονικά συμφραζόμενα.



Παράδειγμα 3.13

[11] Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι η επικρατέστερη λειτουργική ερμηνεία για την “συγχορδία του Τριστάνου” βασιζόταν ανέκαθεν στην αντιμετώπισή της ως “γαλλικής” συγχορδίας έκτης αυξημένης με ανιούσα χρωματική επέρειση επί της εβδόμης της (τουτέστιν: $V^{\substack{6\sharp\\4}}_{2\sharp-3}$/V με λύση σε μία $V^{7}_{4\sharp-5}$). Βλ. ενδεικτικά την περιεκτική σύνοψη του De la Motte (ό.π., σ. 225-228) επί του πολυσυζητημένου αυτού θέματος.

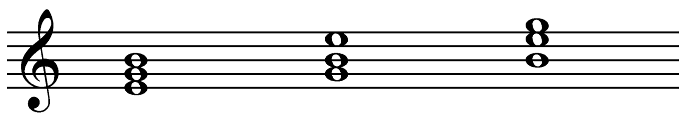
Άλλοι συγχορδιακοί τύποι για την παρενθετική δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας συμπεριλαμβάνουν επίσης την ένατη, αφαιρώντας όμως σχεδόν πάντοτε την θεμέλιο. Καθώς δε η συγχορδία που τονικοποιείται είναι εν προκειμένω μείζων, η παρενθετική της δεσπόζουσα μπορεί να προσλάβει εξίσου την οικεία μεγάλη ένατη (vii^7/IV ή, πιο αναλυτικά, $vii^{ø7}$/IV) όπως και την μικρή ένατη εν είδει δανείου από τον αντίθετο τρόπο (vii^{o7}/IV)· φυσικά, στην τελευταία αυτή περίπτωση η χρήση του ειδικού συμβόλου για την συγχορδία της ελαττωμένης εβδόμης είναι επιβεβλημένη για ευνόητους λόγους.



vii^7/IV vii^6_5/IV vii^4_3/IV vii^2/IV (vii^4_2/IV) vii^{o7}/IV vii^{o6}_5/IV vii^{o4}_3/IV vii^{o2}/IV (vii^{o4}_2/IV)

Παράδειγμα 3.14

Τέλος, υπάρχει και η σπάνια περίπτωση της αντιθετικής συγχορδίας της παρενθετικής δεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας, η οποία παρατίθεται στο ακόλουθο παράδειγμα (και, όπως φαίνεται, ταυτίζεται με την σχετική της δεσπόζουσας ή αντιθετική της τονικής, ήτοι την iii):

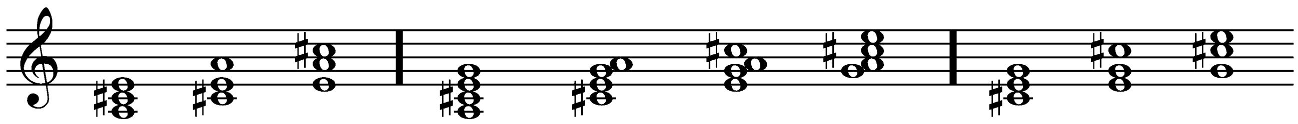


iii/V/IV iii^6/V/IV iii^6_4/V/IV

Παράδειγμα 3.15

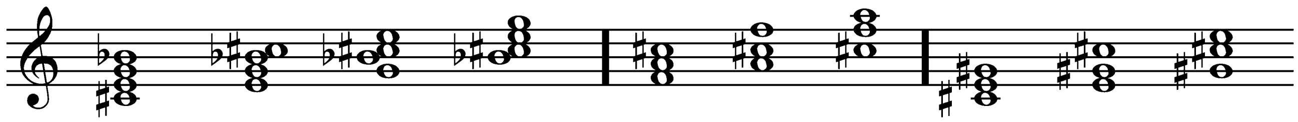
Οι υπόλοιπες συγχορδίες του μείζονος τρόπου που μπορούν να τονικοποιηθούν είναι οι ελάσσονες σχετικές και αντιθετικές των τριών κυρίων συγχορδιών. Σε κάθε μία από αυτές αντιστοιχεί ένα πλήθος παρενθετικών δεσποζουσών, οι οποίες με βάση την σύστασή τους μπορούν να ταξινομηθούν σε έξι διαφορετικούς τύπους: α) μείζονες συγχορδίες, β) μείζονες με μικρή έβδομη (δεσπόζουσες μεθ’ εβδόμης), γ) ελαττωμένες (δεσπόζουσες μεθ’ εβδόμης χωρίς θεμέλιο), δ) ελαττωμένης εβδόμης (δεσπόζουσες μετ’ ενάτης μικρής χωρίς θεμέλιο), ε) αυξημένες (δεσπόζουσες με επιπρόσθετη έκτη μικρή αντί πέμπτης) και ς) ελάσσονες (αντιθετικές της δεσπόζουσας). Από αυτούς, οι τρεις πρώτοι συγχορδιακοί τύποι καθώς και ο τελευταίος είναι όμοιοι με εκείνους που απαντούν και στις παρενθετικές δεσπόζουσες των μειζόνων συγχορδιών· ο τέταρτος, προσέτι, ανήκει στο περιβάλλον μίας ελάσσονος συγχορδίας αναφοράς, καίτοι μπορεί ευχερέστατα – όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει – να αξιοποιηθεί εν είδει δανείου και για την τονικοποίηση μίας μείζονος συγχορδίας, ενώ ο πέμπτος τύπος χρησιμοποιείται αποκλειστικά με αναφορά σε μία ελάσσονα συγχορδία.

Κατά συνέπειαν, η λειτουργία της παρενθετικής δεσπόζουσας της σχετικής της υποδεσπόζουσας μπορεί να υλοποιηθεί με όλους τους τύπους συγχορδιών που παρουσιάζονται στα Παραδείγματα 3.16 και 3.17 μαζί με τους συμβολισμούς τους. Ας σημειωθεί επίσης ότι η απλή τρίφωνη συγχορδία της παρενθετικής δεσπόζουσας της σχετικής της υποδεσπόζουσας (V/ii) ταυτίζεται ως προς το περιεχόμενό της με την ομώνυμη (μείζονα) της σχετικής ελάσσονος ή (ελάσσονος) αντιθετικής της υποδεσπόζουσας (δηλαδή την VI· βλ. ενότητα 1.6).



V/ii V^{6}/ii V^{6}_{4}/ii V^{7}/ii V^{6}_{5}/ii V^{4}_{3}/ii V^{2}/ii (V^{4}_{2}/ii) vii/ii vii^{6}/ii vii^{6}_{4}/ii

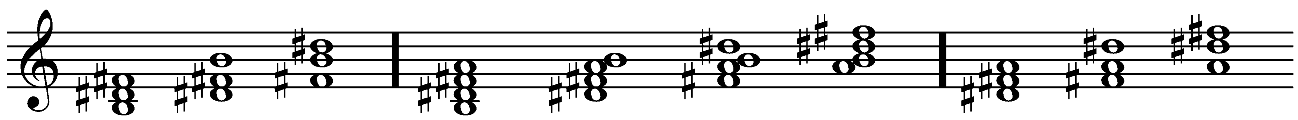
Παράδειγμα 3.16



vii^{7}/ii vii^{6}_{5}/ii vii^{4}_{3}/ii vii^{2}/ii (vii^{4}_{2}/ii) III^{+}/ii III^{+6}/ii III^{+6}_{4}/ii iii/V/ii iii^{6}/V/ii iii^{6}_{4}/V/ii

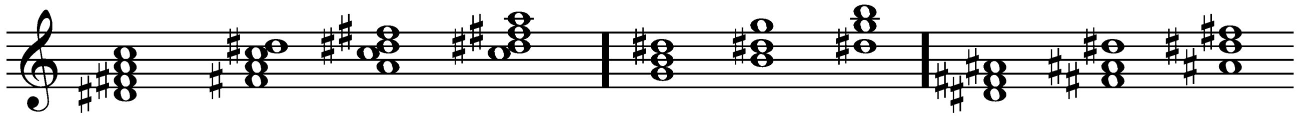
Παράδειγμα 3.17

Οι παρενθετικές δεσπόζουσες της σχετικής της δεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής διαμορφώνονται κατά τον ίδιο τρόπο, όπως φαίνεται στα Παραδείγματα 3.18 και 3.19 που ακολουθούν. Και σε αυτήν την περίπτωση, η απλή τρίφωνη συγχορδία παρενθετικής δεσπόζουσας (V/iii) ταυτίζεται με την ομώνυμη (μείζονα) της αντιθετικής της δεσπόζουσας (ήτοι την III/V· βλ. ενότητα 1.6).



V/iii V^{6}/iii V^{6}_{4}/iii V^{7}/iii V^{6}_{5}/iii V^{4}_{3}/iii V^{2}/iii (V^{4}_{2}/iii) vii/iii vii^{6}/iii vii^{6}_{4}/iii

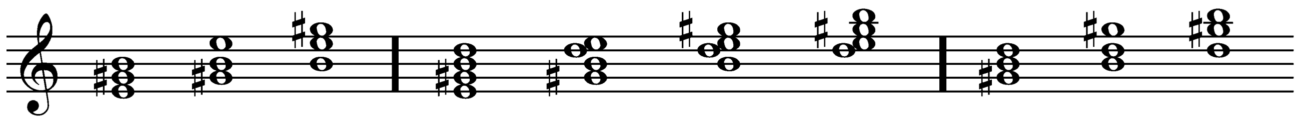
Παράδειγμα 3.18



vii^{7}/iii vii^{6}_{5}/iii vii^{4}_{3}/iii vii^{2}/iii (vii^{4}_{2}/iii) III^{+}/iii III^{+6}/iii III^{+6}_{4}/iii iii/V/iii iii^{6}/V/iii iii^{6}_{4}/V/iii

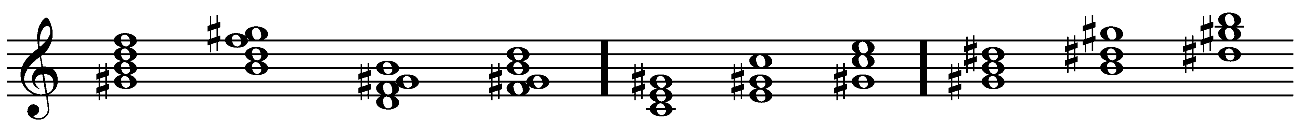
Παράδειγμα 3.19

Ανάλογες επιλογές υφίστανται επίσης για τις παρενθετικές δεσπόζουσες της σχετικής ελάσσονος ή αντιθετικής της υποδεσπόζουσας, οι οποίες παρουσιάζονται στα Παραδείγματα 3.20 και 3.21. Η απλούστερη εξ αυτών (V/vi) είναι συνάμα ταυτόσημη με την ομώνυμη (μείζονα) της σχετικής της δεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής (δηλαδή την III· βλ. ενότητα 1.6).



V/vi V^{6}/vi V^{6}_{4}/vi V^{7}/vi V^{6}_{5}/vi V^{4}_{3}/vi V^{2}/vi (V^{4}_{2}/vi) vii/vi vii^{6}/vi vii^{6}_{4}/vi

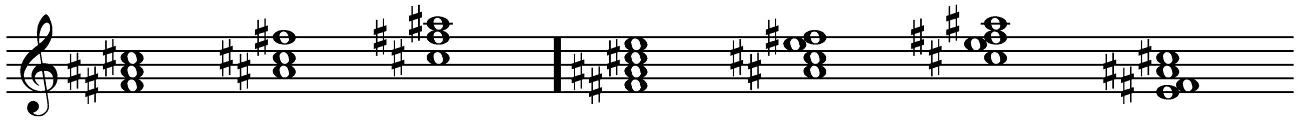
Παράδειγμα 3.20



vii^7/vi vii$^6_5$/vi vii$^4_3$/vi vii^2/vi (vii$^4_2$/vi) III$^+$/vi III^{+6}/vi III$^{+6}_4$/vi iii/V/vi iii^6/V/vi iii$^6_4$/V/vi

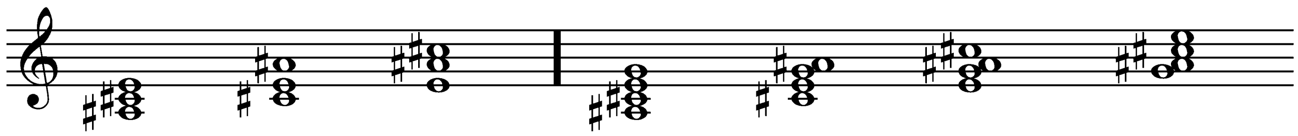
Παράδειγμα 3.21

Τέλος, στα Παραδείγματα 3.22, 3.23 και 3.24 παρουσιάζονται αναλυτικά όλες οι παρενθετικές δεσπόζουσες της αντιθετικής της δεσπόζουσας:



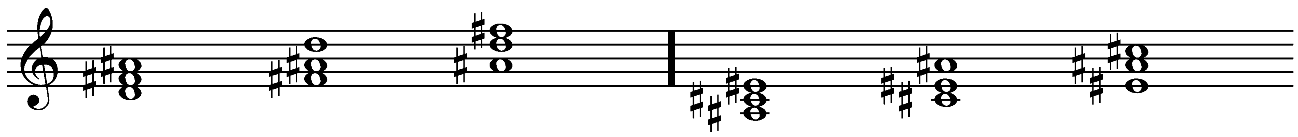
V/iii/V V^6/iii/V V$^6_4$/iii/V V^7/iii/V V$^6_5$/iii/V V$^4_3$/iii/V V^2/iii/V (V$^4_2$/iii/V)

Παράδειγμα 3.22



vii/iii/V vii^6/iii/V vii$^6_4$/iii/V vii^7/iii/V vii$^6_5$/iii/V vii$^4_3$/iii/V vii^2/iii/V (vii$^4_2$/iii/V)

Παράδειγμα 3.23



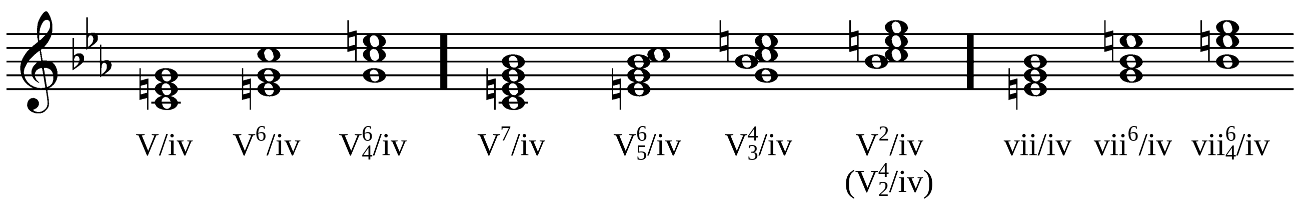
III$^+$/iii/V III^{+6}/iii/V III$^{+6}_4$/iii/V iii/V/iii/V iii^6/V/iii/V iii$^6_4$/V/iii/V

Παράδειγμα 3.24

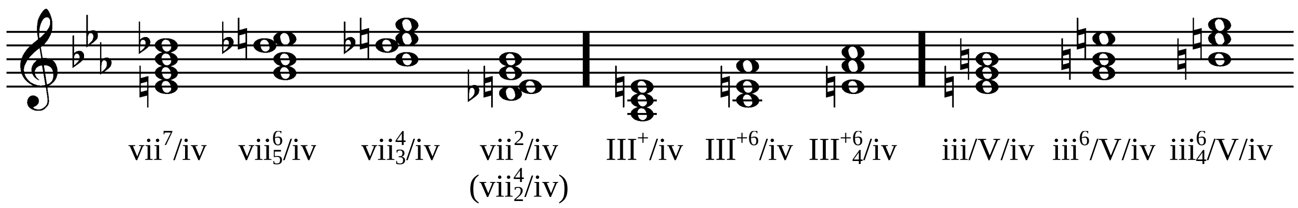
Σε περίπτωση που η τονικοποίηση των σχετικών και των αντιθετικών περιοχών που απορρέουν από την τονική, την δεσπόζουσα και την υποδεσπόζουσα του μείζονος τρόπου αφορά όχι τις ίδιες αλλά τις ομώνυμές τους (δηλαδή τις μείζονες II, III, VI και III/V· βλ. ενότητα 1.6), τότε οι παρενθετικές τους δεσπόζουσες διαμορφώνονται κατά το πρότυπο εκείνων που παρουσιάσθηκαν παραπάνω για την – εξίσου μείζονα – υποδεσπόζουσα (IV): αφ' ενός, διατηρούνται εν χρήσει οι απλοί τύποι των μειζόνων συγχορδιών (V/II, V/III, V/VI και V/III/V, με τις αναστροφές τους), των μειζόνων συγχορδιών με μικρή έβδομη (των δεσποζουσών μεθ' εβδόμης: V^7/II, V^7/III, V^7/VI και V^7/III/V, με τις αναστροφές τους), των ελαττωμένων συγχορδιών (των δεσποζουσών μεθ' εβδόμης χωρίς θεμέλιο: vii/II, vii/III, vii/VI και vii/III/V, με τις αναστροφές τους) καθώς και των ελασσόνων συγχορδιών (των αντιθετικών της δεσπόζουσας: iii/V/II, iii/V/III, iii/V/VI και iii/V/III/V, με τις αναστροφές τους) και, αφ' ετέρου, αξιοποιούνται πλέον αμφότεροι οι τύποι των συγχορδιών μετ' ενάτης – μεγάλης και μικρής – χωρίς θεμέλιο (τουτέστιν η οικεία vii^7/II ή vii^{ø7}/II αλλά και η δάνεια vii^{o7}/II, η οικεία vii^7/III ή vii^{ø7}/III αλλά και η δάνεια vii^{o7}/III, η οικεία vii^7/VI ή vii^{ø7}/VI αλλά και η δάνεια vii^{o7}/VI, η οικεία vii^7/III/V ή vii^{ø7}/III/V αλλά και η δάνεια vii^{o7}/III/V, όλες με τις αναστροφές τους), δίχως όμως, από την άλλη πλευρά, να είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθούν εδώ και οι αυξημένες συγχορδίες τύπου παρενθετικής δεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκτη μικρή αντί πέμπτης, οι οποίες προσιδιάζουν αποκλειστικά σε ελάσσονες συγχορδίες και τονικότητες.

3.4. Οι υπόλοιπες παρενθετικές δεσπόζουσες στον ελάσσονα τρόπο

Όπως και στον μείζονα τρόπο, η εναπομείνασα κύρια συγχορδία του ελάσσονος τρόπου που δύναται να τονικοποιηθεί – πέραν της (ενεργού ή ελάσσονος) δεσπόζουσας – είναι αυτή της υποδεσπόζουσας· ως ελάσσων συγχορδία, η υποδεσπόζουσα διαθέτει εν προκειμένω έξι τύπους παρενθετικής δεσπόζουσας, οι οποίοι παρουσιάζονται αναλυτικά στα ακόλουθα παραδείγματα:



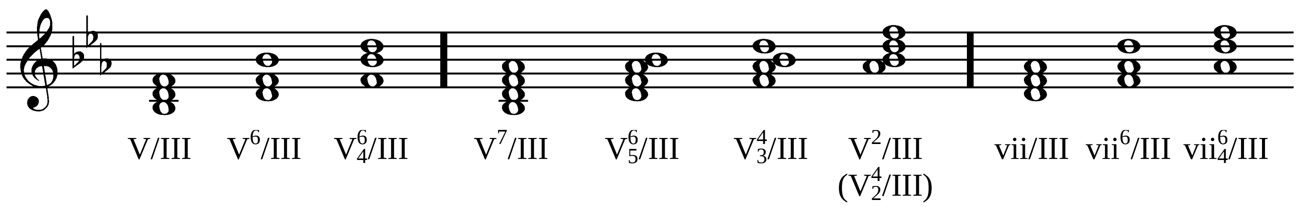
Παράδειγμα 3.25



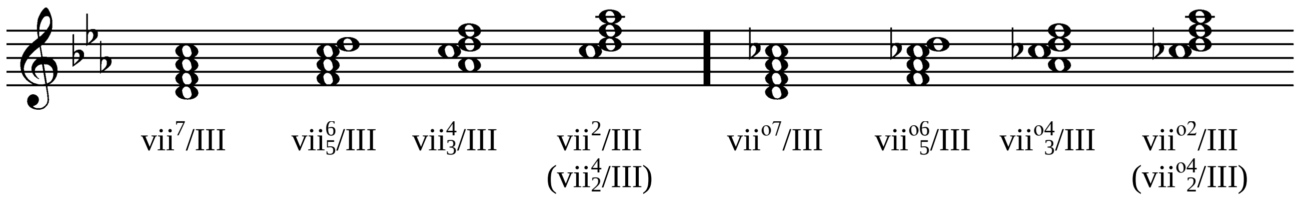
Παράδειγμα 3.26

Οι υπόλοιπες συγχορδίες του ελάσσονος τρόπου που μπορούν να τονικοποιηθούν είναι οι μείζονες σχετικές και αντιθετικές των τριών κυρίων συγχορδιών. Οι παρενθετικές τους δεσπόζουσες μπορούν λοιπόν να είναι έξι ειδών: α) μείζονες συγχορδίες, β) μείζονες με μικρή έβδομη (δεσπόζουσες μεθ' εβδόμης), γ) ελαττωμένες (δεσπόζουσες μεθ' εβδόμης χωρίς θεμέλιο), δ) ημιελαττωμένες (δεσπόζουσες μετ' ενάτης μεγάλης χωρίς θεμέλιο), ε) ελαττωμένης εβδόμης (δάνειες δεσπόζουσες μετ' ενάτης μικρής χωρίς θεμέλιο) καθώς και ς) ελάσσονες (αντιθετικές της δεσπόζουσας).

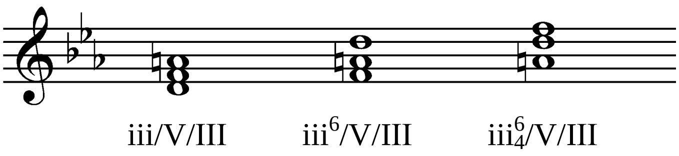
Πιο συγκεκριμένα, οι παρενθετικές δεσπόζουσες της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας παρατίθενται στα Παραδείγματα 3.27, 3.28 και 3.29. Από αυτές μάλιστα, η απλή τρίφωνη V/III ταυτίζεται με την σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας (VII).



Παράδειγμα 3.27

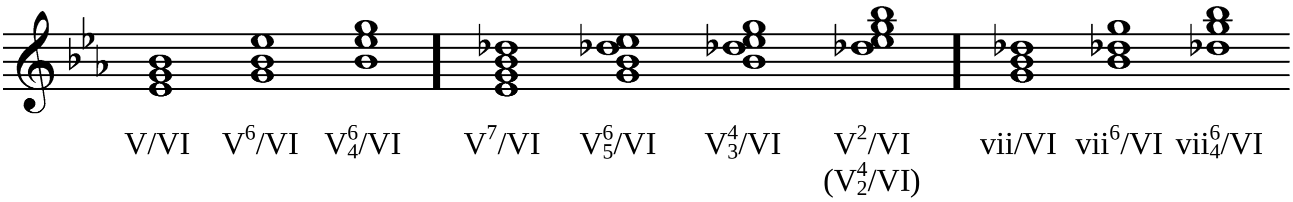


Παράδειγμα 3.28

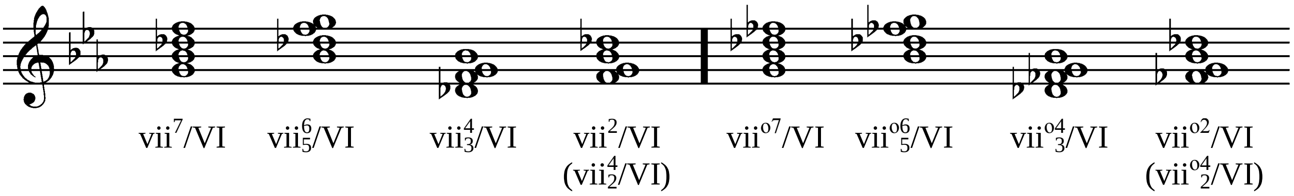


Παράδειγμα 3.29

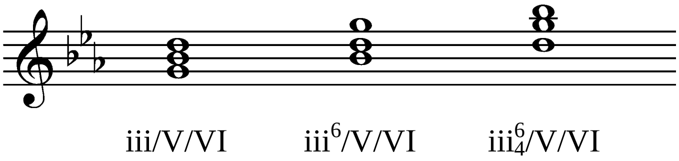
Οι παρενθετικές δεσπόζουσες της σχετικής της υποδεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής είναι παρόμοιες και παρουσιάζονται στα Παραδείγματα 3.30, 3.31 και 3.32. Και σε αυτήν την περίπτωση, η απλή τρίφωνη V/VI είναι ταυτόσημη με την συγχορδία της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (III), ενώ ανάλογη σύμπτωση υφίσταται και ανάμεσα στην iii/V/VI και την ελάσσονα δεσπόζουσα.



Παράδειγμα 3.30

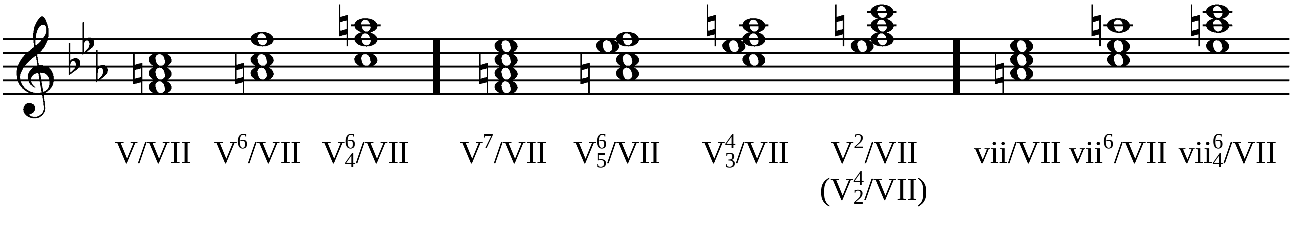


Παράδειγμα 3.31

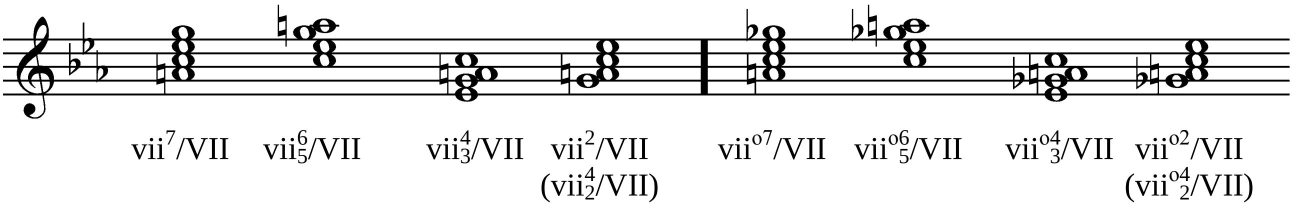


Παράδειγμα 3.32

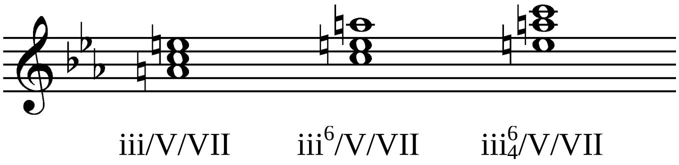
Κατά τον ίδιο τρόπο διαμορφώνονται προσέτι οι παρενθετικές δεσπόζουσες της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας:



Παράδειγμα 3.33

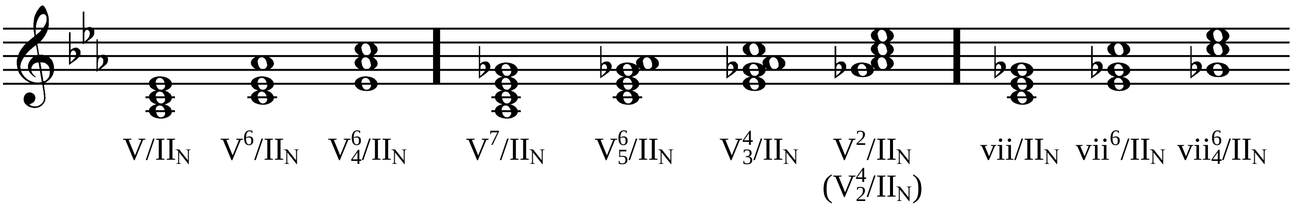


Παράδειγμα 3.34

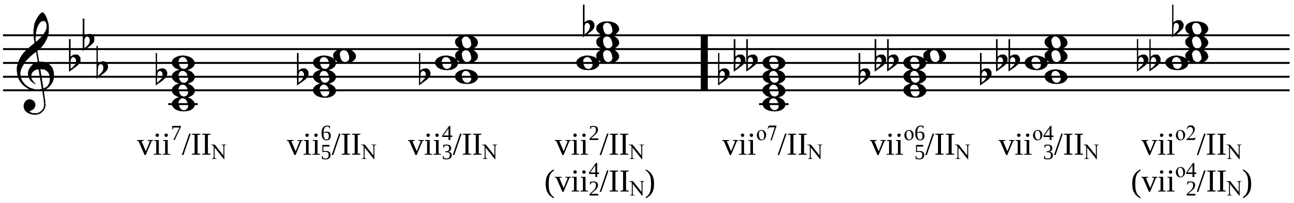


Παράδειγμα 3.35

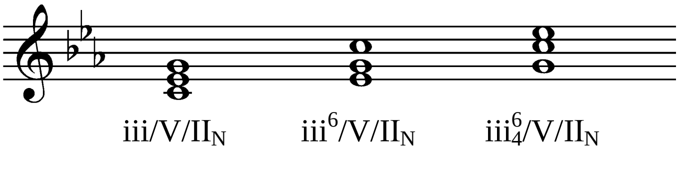
Επιπλέον, οι παρενθετικές δεσπόζουσες της αντιθετικής της υποδεσπόζουσας ή "ναπολιτάνικης" συγχορδίας παρατίθενται στα Παραδείγματα 3.36, 3.37 και 3.38. Η απλούστερη από αυτές, ήτοι η τρίφωνη παρενθετική δεσπόζουσα της "ναπολιτάνικης" συγχορδίας ($\mathrm{V/II_N}$), ταυτίζεται ως προς το περιεχόμενό της με την σχετική της υποδεσπόζουσας ή αντιθετική της τονικής (VI), η αντιθετική της ιδίας παρενθετικής δεσπόζουσας ($\mathrm{iii/V/II_N}$) είναι όμοια με την συγχορδία της τονικής, ενώ και η τετράφωνη εκδοχή μεθ' εβδόμης της παρενθετικής δεσπόζουσας της "ναπολιτάνικης" σε ευθεία κατάσταση ($\mathrm{V^7/II_N}$) είναι εναρμονίως ισοδύναμη με την "γερμανική" συγχορδία έκτης αυξημένης με λειτουργία διπλής δεσπόζουσας ($\mathrm{vii^{6\sharp}_5/V}$· πρβλ. παραπάνω, στην ενότητα 3.2).



Παράδειγμα 3.36



Παράδειγμα 3.37



Παράδειγμα 3.38

Εάν η τονικοποίηση των σχετικών και των αντιθετικών περιοχών που απορρέουν από την τονική, την δεσπόζουσα και την υποδεσπόζουσα του ελάσσονος τρόπου επικεντρώνεται στις

ομώνυμές τους (δηλαδή στις ελάσσονες iii, vi, vii και vi/iv· βλ. ενότητα 1.6), τότε οι παρενθετικές τους δεσπόζουσες διαμορφώνονται κατά το πρότυπο εκείνων που παρουσιάσθηκαν παραπάνω για την – εξίσου ελάσσονα – υποδεσπόζουσα (iv): συνεπώς, παραμένουν εν χρήσει οι απλοί τύποι των μειζόνων συγχορδιών (V/iii, V/vi, V/vii και V/vi/iv, με τις αναστροφές τους), των μειζόνων συγχορδιών με μικρή έβδομη (των δεσποζουσών μεθ’ εβδόμης: V^7/iii, V^7/vi, V^7/vii και V^7/vi/iv, με τις αναστροφές τους), των ελαττωμένων συγχορδιών (των δεσποζουσών μεθ’ εβδόμης χωρίς θεμέλιο: vii/iii, vii/vi, vii/vii και vii/vi/iv, με τις αναστροφές τους) καθώς και των ελασσόνων συγχορδιών (των αντιθετικών της δεσπόζουσας: iii/V/iii, iii/V/vi, iii/V/vii και iii/V/vi/iv, με τις αναστροφές τους), όμως από τους τύπους συγχορδιών μετ’ ενάτης μπορούν πλέον να αξιοποιηθούν μόνον εκείνοι που φέρουν μικρή ένατη (τουτέστιν οι συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης: vii^7/iii ή vii^{o7}/iii, vii^7/vi ή vii^{o7}/vi, vii^7/vii ή vii^{o7}/vii και vii^7/vi/iv ή vii^{o7}/vi/iv, με τις αναστροφές τους), καθώς οι αντίστοιχες ημιελαττωμένες συγχορδίες με μεγάλη ένατη (και χωρίς θεμέλιο) είναι ακατάλληλες για την τονικοποίηση μίας ελάσσονος συγχορδίας εν γένει· από την άλλη πλευρά, βέβαια, υφίσταται εν προκειμένω και η δυνατότητα αξιοποίησης παρενθετικών δεσποζουσών που έχουν την μορφή αυξημένων συγχορδιών, δηλαδή των παρενθετικών δεσποζουσών με επιπρόσθετη έκτη μικρή αντί πέμπτης και των τεσσάρων υπό συζήτηση αρμονικών περιοχών (III^+/iii, III^+/vi, III^+/vii και III^+/vi/iv, με τις αναστροφές τους).

Κεφάλαιο 4: Παρενθετικές υποδεσπόζουσες και ευρύτερες τονικοποιήσεις

Σύνοψη: *Στην έναρξη του παρόντος κεφαλαίου παρατίθενται και σχολιάζονται οι πολυειδείς συγχορδίες διπλής υποδεσπόζουσας, ακολουθούμενες ομοίως από τις υπόλοιπες παρενθετικές υποδεσπόζουσες και στους δύο τρόπους, ενώ στην συνέχεια γίνεται συστηματική αναφορά και στο αρμονικό υλικό που δύναται να αποφέρει ευρύτερες τονικοποιήσεις της δεσπόζουσας, της υποδεσπόζουσας αλλά και των δευτερευουσών συγχορδιών στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο, ήτοι στις σχετικές, τις αντιθετικές και τις ομώνυμες αυτών, αλλά και στις "ναπολιτάνικες", τις διπλές δεσπόζουσες και τις διπλές υποδεσπόζουσες όλων των παραπάνω αρμονικών περιοχών, που μπορούν προσωρινά να σφετερισθούν τον ρόλο της τονικής δίχως όμως να ακυρώσουν και την επενέργειά της σε βαθύτερο επίπεδο.*

Προαπαιτούμενη γνώση: *Όσα έχουν αναφερθεί στα κεφάλαια 1 έως 3.*

4.1. Η διπλή υποδεσπόζουσα (παρενθετική υποδεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας)
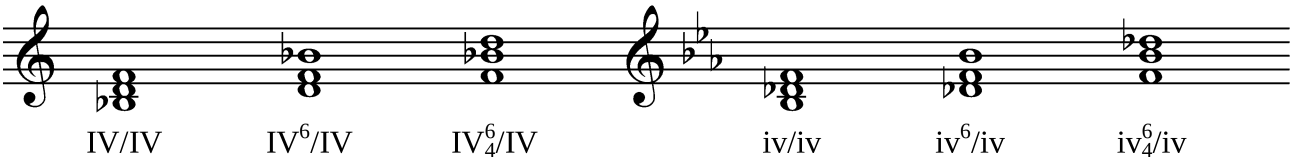
Όπως η συγχορδία της τονικής ορίζεται με την συνδρομή τόσο της δεσπόζουσας όσο και της υποδεσπόζουσας, έτσι και κάθε άλλη μείζων ή ελάσσων συγχορδία που μπορεί να πάρει προσωρινά την θέση της διαθέτει όχι μονάχα ένα απόθεμα παρενθετικών δεσποζουσών προς τον σκοπό αυτόν αλλά και ορισμένους ακόμη χαρακτηριστικούς συγχορδιακούς τύπους με λειτουργία παρενθετικής υποδεσπόζουσας. Αναλογικά προς την δεσπόζουσα της δεσπόζουσας που ονομάζεται και διπλή δεσπόζουσα, εξ άλλου, η *υποδεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας* καλείται επίσης "διπλή υποδεσπόζουσα" και είναι διαφορετικής φύσεως στον μείζονα και στον ελάσσονα τρόπο, καίτοι οι αλληλεπιδράσεις και τα "δάνεια" είναι και εδώ παρά πολύ διαδεδομένα μεταξύ των δύο τρόπων, όπως θα δούμε στην συνέχεια.[1]

Ο απλούστερος τύπος διπλής υποδεσπόζουσας συνίσταται σε μία τρίφωνη συγχορδία που είναι μείζων στον μείζονα τρόπο (IV/IV) και ελάσσων στον ελάσσονα τρόπο (iv/iv).[2] Οι δύο αυτές συγχορδίες παρουσιάζονται σε όλες τις δυνατές καταστάσεις τους στο Παράδειγμα 4.1· η μείζων διπλή υποδεσπόζουσα δεν ταυτίζεται με κάποιαν άλλη συγχορδία στο πλαίσιο του μείζονος τρόπου, αλλά ισοδυναμεί με την σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας του αντίθετου τρόπου (ήτοι την VII/i· πρβλ. ενότητα 1.5), ενώ η ελάσσων διπλή υποδεσπόζουσα είναι ταυτόσημη με την ομώνυμη της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (ήτοι την vii· πρβλ. ενότητα 1.6).[3]

1 Πρβλ. σε πολύ αδρές γραμμές: Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1929 (10. Auflage), σ. 121-122· Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 (10. Auflage), σ. 121, 124 και 126 (η διπλή υποδεσπόζουσα αναφέρεται ως "Wechselsubdominante", ενώ οποιαδήποτε άλλη παρενθετική υποδεσπόζουσα ως "Zwischensubdominante").

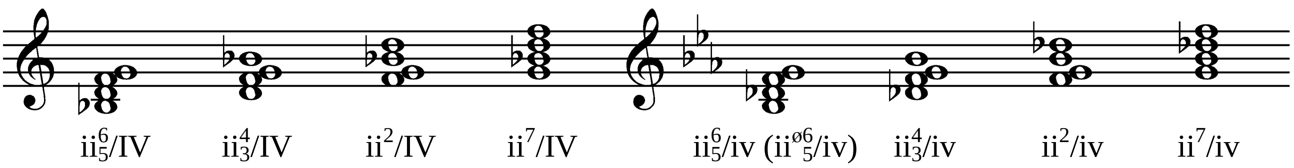
2 Στο πλαίσιο της λειτουργικής αρμονίας, η μείζων υποδεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας συμβολίζεται χαρακτηριστικά ως SS (κατά κανόνα με το ένα S να μπαίνει μέσα στο άλλο, δηλαδή ως εξής: SS) και η ελάσσων διπλή υποδεσπόζουσα – κατά τον ίδιο τρόπο – ως ss (ss). Αντίθετα, οι υπόλοιπες παρενθετικές υποδεσπόζουσες σημειώνονται εντός παρενθέσεων πριν ή μετά την συγχορδία στην οποίαν αναφέρονται· π.χ. η παρενθετική υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη έκτη της δεσπόζουσας (βλ. ενότητα 4.2) σημειώνεται ως (S^6_5) D εφ' όσον προηγείται της τονικοποιούμενης δεσπόζουσας, ενώ η ελάσσων παρενθετική υποδεσπόζουσα σε δεύτερη αναστροφή που έπεται της συγχορδίας της δεσπόζουσας, από την οποία και εξαρτάται, δηλώνεται ως εξής: D $\longleftarrow$($\genfrac{}{}{0pt}{}{s}{5}$).

3 Πρβλ. De la Motte, ό.π., σ. 126.
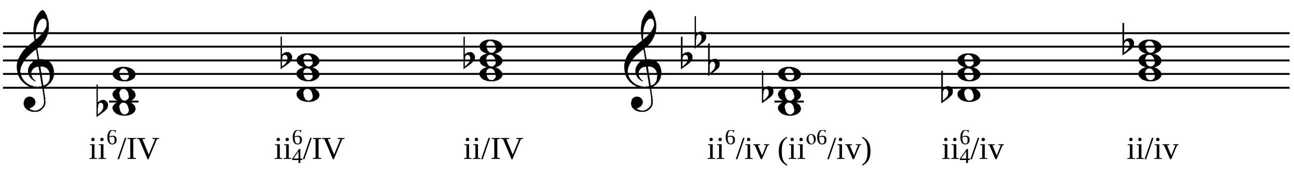


Παράδειγμα 4.1

Όπως όμως κάθε συγχορδία δεσπόζουσας εκπληρώνει πειστικότερα τον ρόλο της με την συνδρομή μίας (διάφωνης) επιπρόσθετης εβδόμης, έτσι και οποιαδήποτε συγχορδία (παρενθετικής) υποδεσπόζουσας δύναται να ενισχύσει σημαντικά το λειτουργικό της σθένος με μία επιπρόσθετη έκτη, μεταβαλλόμενη συνεπώς από τρίφωνη σε τετράφωνη (πρβλ. ενότητα 2.2). Ως εκ τούτου, η διπλή υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη έκτη στον μείζονα τρόπο λαμβάνει την μορφή μίας συγχορδίας ii$^6_5$/IV με τις αναστροφές της και η αντίστοιχη συγχορδία στον ελάσσονα τρόπο διαμορφώνεται ως ii$^6_5$/iv (ή ii$^{ø6}_5$/iv) με τις δικές της αναστροφές, όπως αυτές παρατίθενται αναλυτικά στο ακόλουθο παράδειγμα:



Παράδειγμα 4.2

Περαιτέρω, αυτή η χαρακτηριστική επιπρόσθετη έκτη πάνω από την θεμέλιο μπορεί να εκτοπίσει τελείως την πέμπτη, διαμορφώνοντας μία νέα τρίφωνη υποκατάστατη συγχορδία διπλής υποδεσπόζουσας σε πρώτη αναστροφή, κατ' αρχήν (και μόνο δευτερευόντως σε δεύτερη αναστροφή ή σε ευθεία κατάσταση): στον μείζονα τρόπο πρόκειται, ειδικότερα, για την σχετική της παρενθετικής υποδεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας (ii^6/IV), ενώ στον ελάσσονα τρόπο για την αντίστοιχη ελαττωμένη συγχορδία που θεμελιώνεται έναν τόνο υψηλότερα από την τονικοποιούμενη υποδεσπόζουσα (ii^6/iv ή ii^{o6}/iv):



Παράδειγμα 4.3

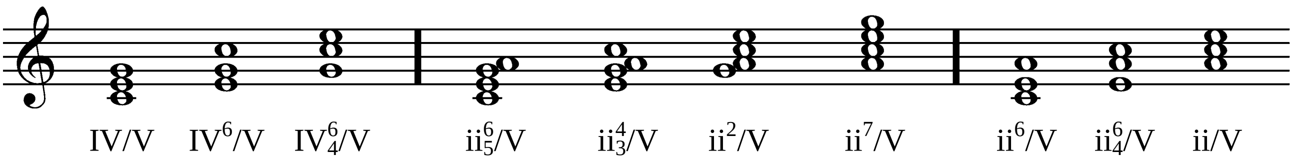
Στην πράξη, βέβαια, όλες οι παραπάνω εκδοχές παρενθετικής υποδεσπόζουσας της μείζονος και της ελάσσονος υποδεσπόζουσας μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε αμφότερους τους τρόπους ως δάνειες. Τούτο ισχύει πρωτίστως για το αρμονικό υλικό του ελάσσονος τρόπου που αφομοιώνεται με μεγάλη ευχέρεια και συχνότητα στον μείζονα τρόπο·[4] έτσι, η (μείζων) υποδεσπόζουσα μπορεί κάλλιστα να προσλάβει μία χαρακτηριστική ελάσσονα, ημιελαττωμένη ή ελαττωμένη παρενθετική υποδεσπόζουσα και το γεγονός αυτό αντανακλάται προσηκόντως σε επίπεδο συμβολισμού ως εξής: iv/IV (iv^6/IV, iv$^6_5$/IV), ii$^{ø6}_5$/IV (ii$^{ø4}_3$/IV, ii^{ø2}/IV, ii^{ø7}/IV) και ii^{o6}/IV (ii$^{o6}_4$/IV, ii^{o}/IV). Από την άλλη πλευρά, η χρήση μίας μείζονος διπλής υποδεσπόζουσας – απλής ή με επιπρόσθετη έκτη – ή της

[4] Πρβλ. γενικότερα Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal-Edition, Wien 1922 (3. vermehrte und verbesserte Auflage), σ. 270-287· δευτερευόντως, βλ. επίσης De la Motte, ό.π., σ. 133-134.

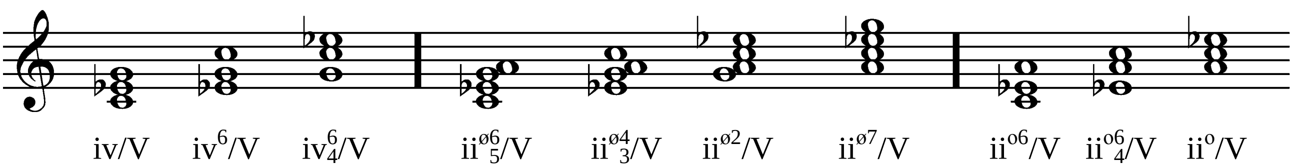
σχετικής της στον ελάσσονα τρόπο είναι πολύ πιο σπάνια, διότι προϋποθέτει την ένταξή της σε ευρύτερα αρμονικά και μελωδικά συμφραζόμενα, όπως συγκεκριμένες διαδοχές παρενθετικής υποδεσπόζουσας και παρενθετικής δεσπόζουσας (όπου ο τεχνητός προσαγωγέας προσεγγίζεται από την υποκείμενή του – και προς τούτο οξυμένη – έκτη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας που θεμελιώνεται επί της τονικοποιούμενης υποδεσπόζουσας) ή εναλλαγές της δάνειας με την οικεία διπλή υποδεσπόζουσα του ελάσσονος τρόπου που αποφέρουν ή απορρέουν από μία χρωματική μελωδική εξέλιξη (επί της φυσικής αλλά και της οξυμένης έκτης μελωδικής βαθμίδας στην κλίμακα της υποδεσπόζουσας)· εν τοιαύτη πάντως περιπτώσει, οι κατάλληλοι συμβολισμοί για αυτές τις δάνειες συγχορδίες αντλούνται – όπως είναι φυσικό – είτε εν μέρει είτε αποκλειστικά από τον αντίθετο τρόπο: IV/iv (IV^6/iv, IV$^6_5$/iv), ii$^6_5$/IV (ii$^4_3$/IV, ii^2/IV, ii^7/IV) και ii^6/IV (ii$^6_4$/IV, ii/IV).

4.2. Οι υπόλοιπες παρενθετικές υποδεσπόζουσες στον μείζονα τρόπο

Παρενθετική υποδεσπόζουσα μπορεί να προσλάβει και οποιαδήποτε άλλη από τις υπόλοιπες κύριες και δευτερεύουσες συγχορδίες του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου, εφ’ όσον τεθεί στο επίκεντρο μιας διαδικασίας τονικοποίησης. Εξ αυτών, η δεσπόζουσα είναι η μόνη εναπομείνασα κύρια και άρα μείζων συγχορδία στον μείζονα τρόπο, οπότε οι τύποι παρενθετικής υποδεσπόζουσας που είναι διαθέσιμοι γι’ αυτήν αντιστοιχούν σε όσους παρουσιάσθηκαν και στην προηγούμενη ενότητα με αναφορά στην – επίσης κύρια – συγχορδία της υποδεσπόζουσας: πρόκειται, δηλαδή, για α) την (τρίφωνη) μείζονα παρενθετική υποδεσπόζουσα της δεσπόζουσας (IV/V), η οποία μάλιστα ταυτίζεται με την συγχορδία της τονικής, β) την (τετράφωνη) μείζονα συγχορδία με επιπρόσθετη έκτη σε ρόλο παρενθετικής υποδεσπόζουσας της δεσπόζουσας (ii$^6_5$/V), γ) την (τρίφωνη) ελάσσονα σχετική της παρενθετικής υποδεσπόζουσας της δεσπόζουσας (ii^6/V), δ) την δάνεια από τον αντίθετο τρόπο (τρίφωνη) ελάσσονα παρενθετική υποδεσπόζουσα της δεσπόζουσας (iv/V), ε) την δάνεια από τον αντίθετο τρόπο (τετράφωνη) ελάσσονα συγχορδία με επιπρόσθετη έκτη σε ρόλο παρενθετικής υποδεσπόζουσας της δεσπόζουσας (ii$^{ø6}_5$/V) αλλά και ς) την δάνεια από τον αντίθετο τρόπο (τρίφωνη) ελαττωμένη συγχορδία – με επιπρόσθετη έκτη αντί πέμπτης – σε ρόλο παρενθετικής υποδεσπόζουσας της δεσπόζουσας (ii^{o6}/V), οι οποίες στα ακόλουθα παραδείγματα παρουσιάζονται σε όλες τις δυνατές καταστάσεις τους:



Παράδειγμα 4.4

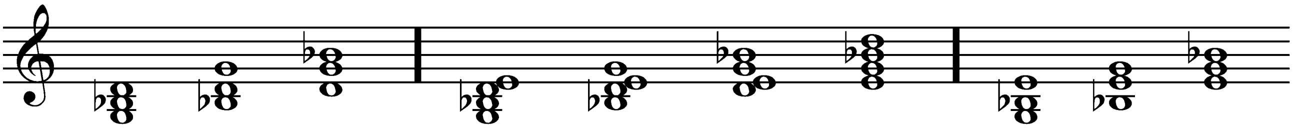


Παράδειγμα 4.5

Στις δευτερεύουσες συγχορδίες του μείζονος τρόπου, οι οποίες είναι ελάσσονες, αντιστοιχούν κατά κύριο λόγο ελάσσονες παρενθετικές υποδεσπόζουσες, τρίφωνες ή τετράφωνες (με επιπρόσθετη έκτη), καθώς και ελαττωμένες. Αντίθετα, μία μείζων (απλή ή με επιπρόσθετη έκτη) παρενθετική υποδεσπόζουσα αλλά και η σχετική της ελάσσων συγχορδία μπορεί εν προκειμένω να χρησιμοποιηθεί σε πολύ εξαιρετικές περιπτώσεις, είτε υπό τις προϋποθέσεις που αναφέρθηκαν στην

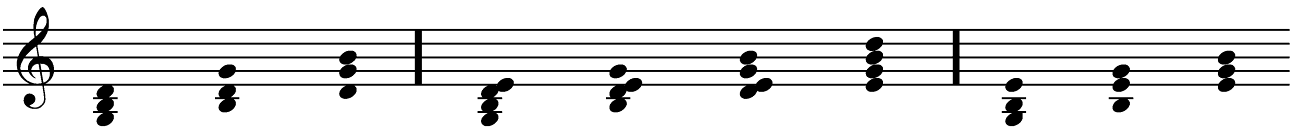
προηγούμενη ενότητα για την τονικοποίηση της ελάσσονος υποδεσπόζουσας είτε ακόμη με αναφορά στην ομώνυμη μείζονα μίας δευτερεύουσας συγχορδίας του μείζονος τρόπου.

Κατά συνέπειαν, οι παρενθετικές υποδεσπόζουσες για την σχετική της υποδεσπόζουσας είναι κυρίως αυτές που περιλαμβάνονται στο Παράδειγμα 4.6, ενώ αυτές του Παραδείγματος 4.7 μπορούν να αξιοποιηθούν σε πολύ πιο περιορισμένο βαθμό.



iv/ii iv^6/ii iv$^6_4$/ii ii$^6_5$/ii ii$^4_3$/ii ii^2/ii ii^7/ii ii^6/ii ii$^6_4$/ii ii/ii

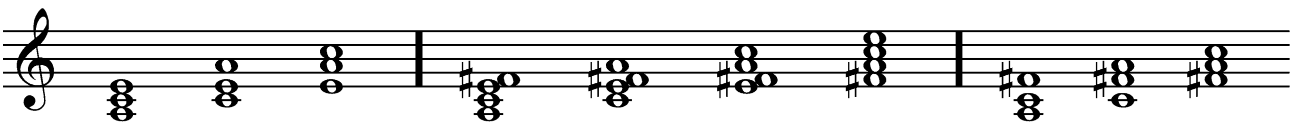
Παράδειγμα 4.6



IV/ii IV^6/ii IV$^6_4$/ii ii$^6_5$/II ii$^4_3$/II ii^2/II ii^7/II ii^6/II ii$^6_4$/II ii/II
IV/II IV^6/II IV$^6_4$/II

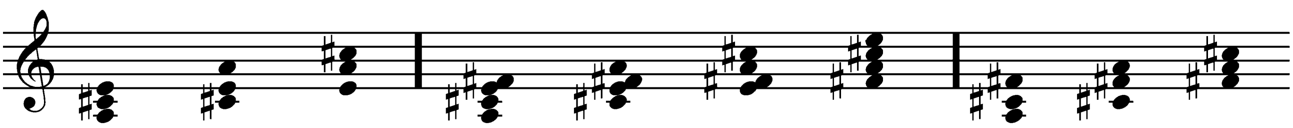
Παράδειγμα 4.7

Κατά τον ίδιο τρόπο, οι παρενθετικές υποδεσπόζουσες της σχετικής της δεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής παρατίθενται στα Παραδείγματα 4.8 και 4.9, με την επιπρόσθετη επισήμανση ότι ειδικά η απλή τρίφωνη συγχορδία της iv/iii είναι ταυτόσημη με την σχετική ελάσσονα ή αντιθετική της υποδεσπόζουσας (vi).



iv/iii iv^6/iii iv$^6_4$/iii ii$^6_5$/iii ii$^4_3$/iii ii^2/iii ii^7/iii ii^6/iii ii$^6_4$/iii ii/iii

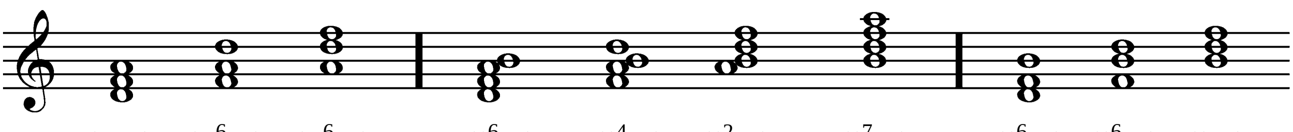
Παράδειγμα 4.8



IV/iii IV^6/iii IV$^6_4$/iii ii$^6_5$/III ii$^4_3$/III ii^2/III ii^7/III ii^6/III ii$^6_4$/III ii/III
IV/III IV^6/III IV$^6_4$/III

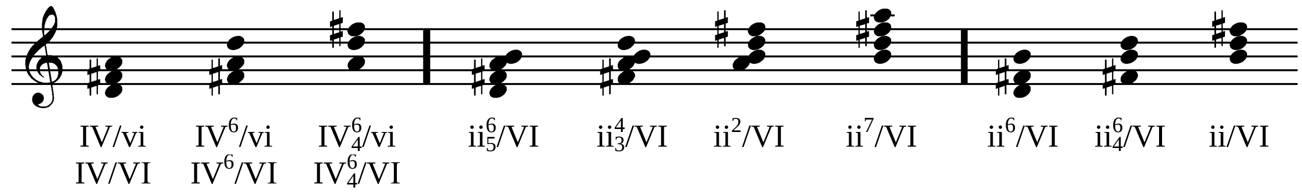
Παράδειγμα 4.9

Ομοίως διαμορφώνονται και οι παρενθετικές υποδεσπόζουσες της σχετικής ελάσσονος ή αντιθετικής της υποδεσπόζουσας, εκ των οποίων η απλούστερη iv/vi ταυτίζεται με την συγχορδία της σχετικής της υποδεσπόζουσας (ii).



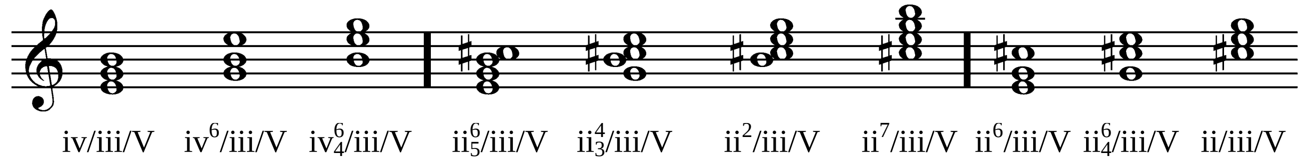
iv/vi iv^6/vi iv$^6_4$/vi ii$^6_5$/vi ii$^4_3$/vi ii^2/vi ii^7/vi ii^6/vi ii$^6_4$/vi ii/vi

Παράδειγμα 4.10

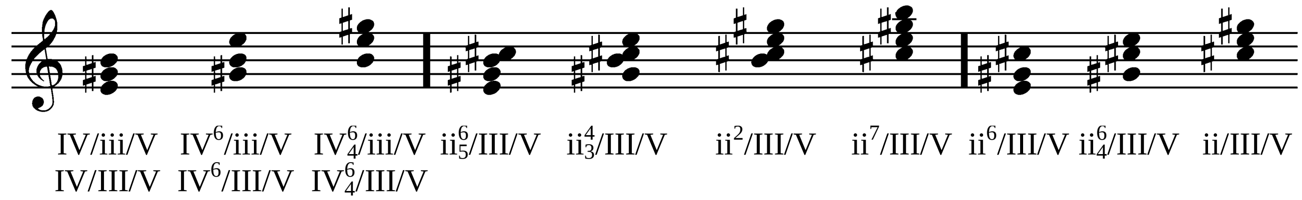


Παράδειγμα 4.11

Τέλος, οι παρενθετικές υποδεσπόζουσες της αντιθετικής της δεσπόζουσας παρουσιάζονται στα Παραδείγματα 4.12 και 4.13. Και σε αυτήν την περίπτωση, η τρίφωνη συγχορδία της iv/iii/V είναι ταυτόσημη με την σχετική της δεσπόζουσας ή αντιθετική της τονικής (iii).



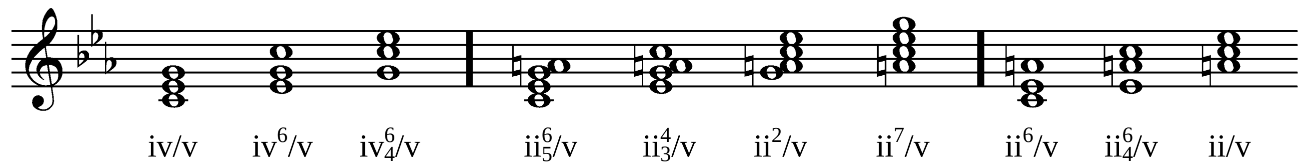
Παράδειγμα 4.12



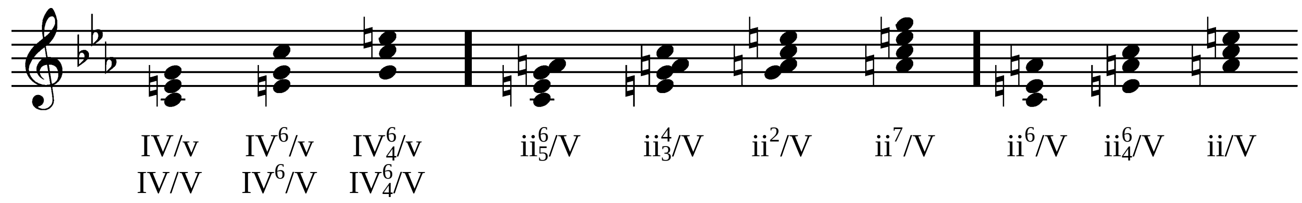
Παράδειγμα 4.13

4.3. Οι υπόλοιπες παρενθετικές υποδεσπόζουσες στον ελάσσονα τρόπο

Σε αντίθεση με τον μείζονα τρόπο, εδώ η εναπομείνασα προς τονικοποίηση κύρια συγχορδία της δεσπόζουσας είναι κατ' αρχήν ελάσσων, οπότε οι επιλογές όσον αφορά την παρενθετική της υποδεσπόζουσα περιορίζονται πρωτίστως σε αυτές που παρουσιάζονται στο Παράδειγμα 4.14, ενώ οι υπόλοιπες – που εμπεριέχονται στο Παράδειγμα 4.15 – μπορούν να αξιοποιηθούν μόνον υπό τις γνωστές προϋποθέσεις καθώς και σε περίπτωση που η τονικοποίηση αφορά εν τέλει την μείζονα (ενεργή) δεσπόζουσα (πρβλ. την προηγούμενη ενότητα). Κατά τα λοιπά, η τρίφωνη συγχορδία της iv/v είναι εν προκειμένω απολύτως ταυτόσημη με αυτήν της τονικής.



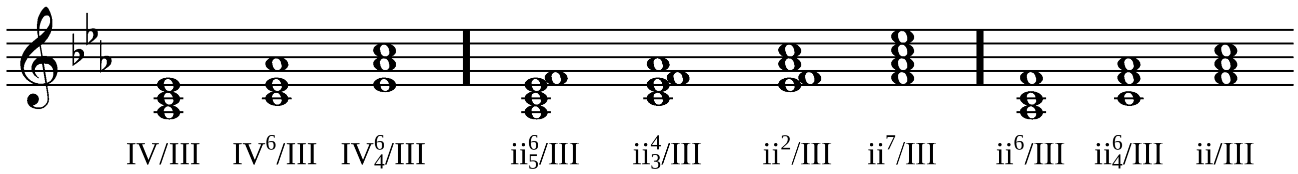
Παράδειγμα 4.14



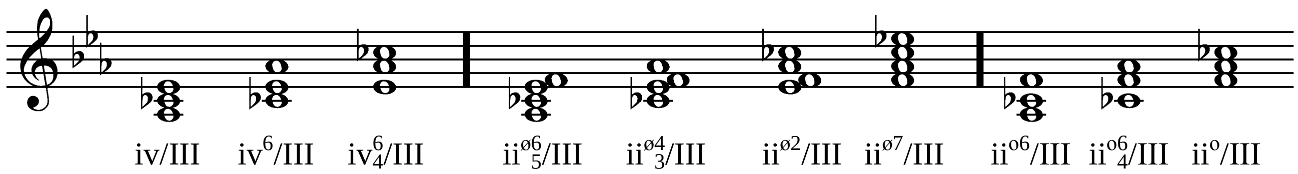
Παράδειγμα 4.15

Στις υπόλοιπες περιπτώσεις τονικοποιήσεων που μπορούν να πραγματοποιηθούν στο πλαίσιο του ελάσσονος τρόπου, η συγχορδία αναφοράς – τουτέστιν οποιαδήποτε από τις τέσσερεις δευτερεύουσες συγχορδίες – είναι μείζων και αυτό συνεπάγεται την δυνατότητα απρόσκοπτης αξιοποίησης περισσότερων διαφορετικών τύπων παρενθετικής υποδεσπόζουσας (εκτός κι αν στο επίκεντρο της τονικοποίησης τεθεί – σε πολύ εξαιρετικές περιπτώσεις – η ομώνυμη ελάσσων κάποιας από τις δευτερεύουσες αυτές συγχορδίες του ελάσσονος τρόπου).

Με βάση τα παραπάνω, η παρενθετική υποδεσπόζουσα της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας μπορεί να πάρει οποιαδήποτε από τις μορφές που εμφανίζονται στα Παραδείγματα 4.16 και 4.17. Σημειωτέον, προσέτι, ότι η απλούστερη εκδοχή της εν λόγω παρενθετικής υποδεσπόζουσας, ήτοι η IV/III, ταυτίζεται ως προς το περιεχόμενό της με την συγχορδία της σχετικής της υποδεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής (VI), ενώ η ίδια σχέση παρατηρείται και ως προς τις ομώνυμές τους ελάσσονες (iv/III = vi).

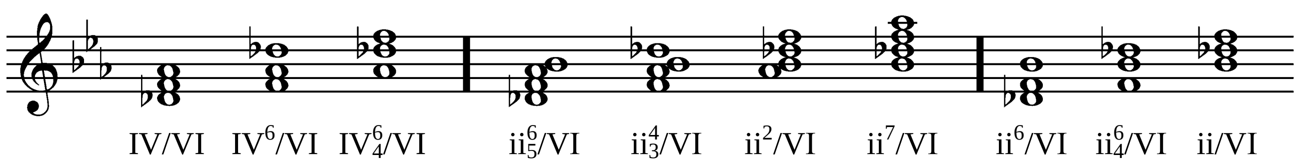


Παράδειγμα 4.16

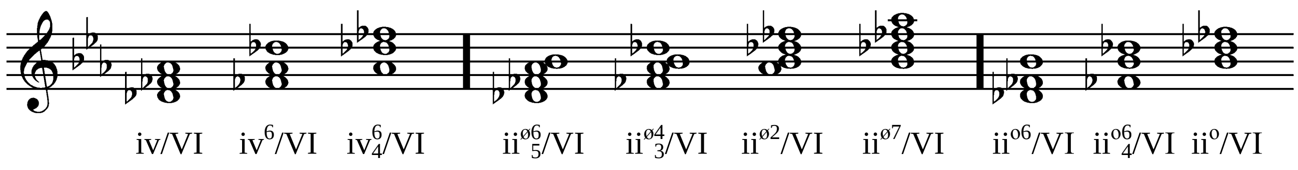


Παράδειγμα 4.17

Παρόμοιες είναι οι δυνατότητες και για την διαμόρφωση της παρενθετικής υποδεσπόζουσας της σχετικής της υποδεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής (βλ. Παραδείγματα 4.18 και 4.19). Εδώ, η τρίφωνη συγχορδία της IV/VI είναι ταυτόσημη με την “ναπολιτάνικη” συγχορδία (II_N ή VI/iv) και η ομώνυμή της (iv/VI) με την ομώνυμη της αντιθετικής της υποδεσπόζουσας (vi/iv).

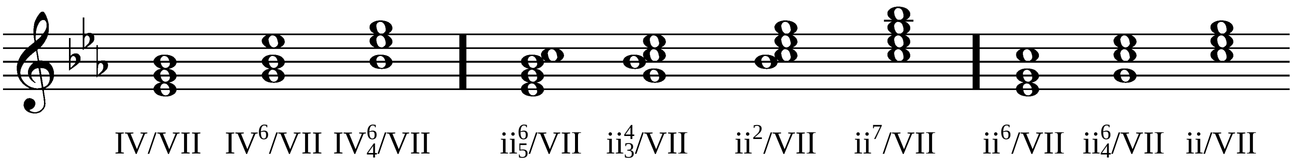


Παράδειγμα 4.18

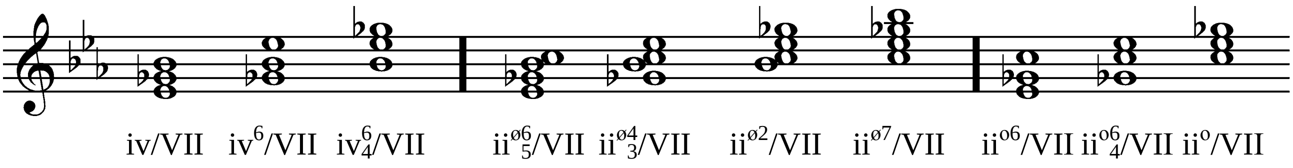


Παράδειγμα 4.19

Οι παρενθετικές υποδεσπόζουσες της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας παρουσιάζονται στα Παραδείγματα 4.20 και 4.21. Στην προκειμένη περίπτωση, η συγχορδία της IV/VII αλλά και η ομώνυμή της (iv/VII) ταυτίζονται με την σχετική μείζονα ή αντιθετική της ελάσσονος δεσπόζουσας (III) και την δική της ομώνυμη (iii), αντίστοιχα.

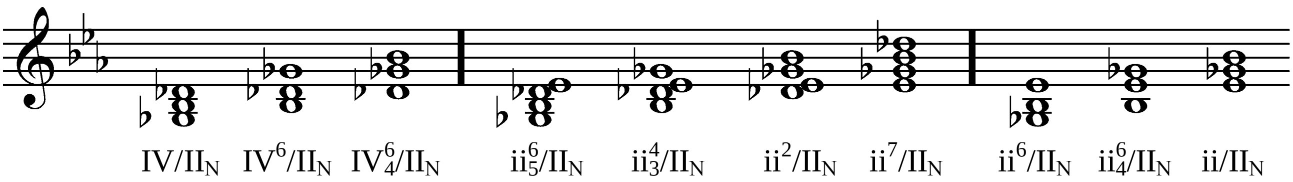


Παράδειγμα 4.20

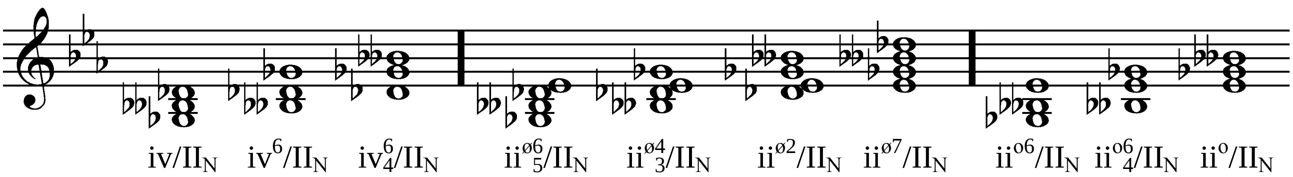


Παράδειγμα 4.21

Τέλος, με αναφορά στην αντιθετική της υποδεσπόζουσας ή “ναπολιτάνικη” συγχορδία, οι παρενθετικές υποδεσπόζουσες έχουν ως εξής:



Παράδειγμα 4.22



Παράδειγμα 4.23

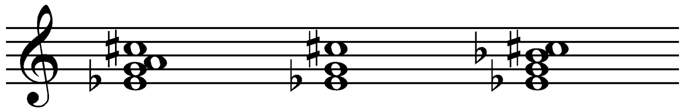
4.4. Ευρύτερες τονικοποιήσεις της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο

Σε περιπτώσεις εκτεταμένων τονικοποιήσεων, το συγχορδιακό υλικό που εξαρτάται από την εκάστοτε παροδική αρμονική περιοχή αναφοράς δύναται να διευρυνθεί περαιτέρω τόσο με υποκατάστατα αυτής όσο και με ορισμένες ακόμη συγχορδίες που μπορούν να αντικαταστήσουν ή να χρησιμοποιηθούν σε συνδυασμό με την παρενθετική υποδεσπόζουσα κατά την εκπλήρωση της λειτουργίας της (παρενθετικής) προδεσπόζουσας.[5] Τα υποκατάστατα μίας τονικοποιούμενης συγχορδίας δεν είναι βεβαίως άλλα από την σχετική και την αντιθετική της καθώς και από τις αντίστοιχες συγχορδίες της ομώνυμής της, ενώ η επέκταση της αρμονικής λειτουργίας της προδεσπόζουσας επιτυγχάνεται με την χρήση μιας “ναπολιτάνικης” συγχορδίας, οιασδήποτε συγχορδίας διπλής δεσπόζουσας (συμπεριλαμβανομένων και των τριών “παραδοσιακών” τύπων έκτης αυξημένης) αλλά και μιας διπλής υποδεσπόζουσας.

Όλες οι παραπάνω δυνατότητες μπορούν να εξετασθούν εδώ με αναφορά – κατ’ αρχάς – στην συγχορδία της δεσπόζουσας του μείζονος τρόπου. Τα υποκατάστατά της, δηλαδή οι συγχορδίες που

[5] Πρβλ. εν προκειμένω το λήμμα “προδεσπόζουσα (αρμονική λειτουργία)” στο Γλωσσάριο (κεφάλαιο 8).

μπορούν να εμφανισθούν στην θέση της έπειτα από οιονδήποτε τύπο διπλής δεσπόζουσας ή παρενθετικής υποδεσπόζουσας της δεσπόζουσας, είναι ήδη γνωστά (πρβλ. ενότητες 1.2 και 1.5): πρόκειται για την σχετική και την αντιθετική της (iii [= vi/V] και iii/V), καθώς επίσης για την σχετική αλλά και την αντιθετική της ομώνυμής της (VII/i [= III/v] και III/i [= VI/v]). Επιπλέον, η παρενθετική "ναπολιτάνικη" της δεσπόζουσας (II_N/V) ταυτίζεται με την σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας ή αντιθετική της ομώνυμης (VI/i), οι περισσότερες συγχορδίες διπλής δεσπόζουσας της δεσπόζουσας είναι ίδιες με τις αντίστοιχες παρενθετικές δεσπόζουσες της σχετικής της υποδεσπόζουσας και δη της ομώνυμής της (V/V/V = V/ii ή V/II, V^7/V/V = V^7/ii ή V^7/II, vii/V/V = vii/ii ή vii/II, vii^7/V/V ή vii^{ø7}/V/V = vii^7/II ή vii^{ø7}/II, vii^{o7}/V/V = vii^7/ii ή vii^{o7}/II, iii/V/V/V = iii/V/ii ή iii/V/II) και η διπλή υποδεσπόζουσα της δεσπόζουσας συμπίπτει με την συγχορδία της υποδεσπόζουσας (IV/IV/V = IV). Επομένως, οι μόνες εξαρτημένες από την δεσπόζουσα συγχορδίες που δεν ταυτίζονται με άλλες ήδη υφιστάμενες είναι οι τρεις συγχορδίες τύπου έκτης αυξημένης με λειτουργία διπλής δεσπόζουσας της δεσπόζουσας:

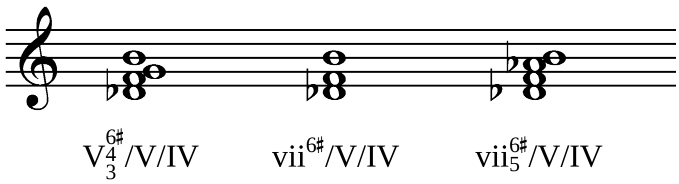


$V^{6\sharp}_{\substack{4\\3}}$/V/V vii$^{6\sharp}$/V/V vii$^{6\sharp}_{5}$/V/V

Παράδειγμα 4.24

Σε περίπτωση ανάλογης ευρύτερης τονικοποίησης της ελάσσονος δεσπόζουσας (στον ελάσσονα τρόπο), το προαναφερόμενο εξαρτημένο συγχορδιακό υλικό μεταβάλλεται ελάχιστα: η σχετική και η αντιθετική της ελάσσονος δεσπόζουσας (VII και III) αποτελούν εν προκειμένω τα άμεσα υποκατάστατά της, εν αντιθέσει με τις αντίστοιχες συγχορδίες της μείζονος δεσπόζουσας (iii/I και iii/V), οι οποίες είναι πολύ λιγότερο πιθανό να χρησιμοποιηθούν σε αυτά τα συμφραζόμενα· περαιτέρω, η παρενθετική "ναπολιτάνικη" της ελάσσονος δεσπόζουσας δεν διαφέρει από αυτήν της μείζονος δεσπόζουσας (II_N/v = VI), όπως και όλες σχεδόν οι παρενθετικές συγχορδίες διπλής δεσπόζουσας της ελάσσονος δεσπόζουσας (V/V/v = V/V/V, V^7/V/v = V^7/V/V, vii/V/v = vii/V/V, vii^7/V/v ή vii^{o7}/V/v = vii^{o7}/V/V, iii/V/V/v = iii/V/V/V), συμπεριλαμβανομένων ακόμη και αυτών του Παραδείγματος 4.24 (με μιαν ελάχιστη αναπροσαρμογή των συμβολισμών τους: $V^{6\sharp}_{\substack{4\\3}}$/V/v, vii$^{6\sharp}$/V/v και vii$^{6\sharp}_{5}$/V/v). Οι λιγοστές, επομένως, διαφοροποιήσεις αφορούν αφ' ενός μεν την ιδιωματική III$^+$/V/v (= III$^+$/ii/I) που δεν είναι απίθανο να χρησιμοποιηθεί στην προκειμένη περίπτωση (εν αντιθέσει προς την τελείως ακατάλληλη για μία ελάσσονα συγχορδία αναφοράς vii^{ø7}/V/V) και αφ' ετέρου την συγχορδία της διπλής υποδεσπόζουσας της ελάσσονος δεσπόζουσας, η οποία ταυτίζεται ευλόγως με την συγχορδία της υποδεσπόζουσας του ελάσσονος τρόπου (iv/iv/v = iv).

Οι αντίστοιχες περιπτώσεις εξαρτημένων συγχορδιών που μπορούν να αξιοποιηθούν στο πλαίσιο μιας ευρύτερης τονικοποίησης της υποδεσπόζουσας του μείζονος τρόπου είναι επίσης ταυτόσημες, στην συντριπτική τους πλειονότητα, με αρμονικό υλικό που μας είναι ήδη οικείο: η σχετική και η αντιθετική της υποδεσπόζουσας (ii [= vi/IV] και vi [= iii/IV]) καθώς και οι αντίστοιχες συγχορδίες της ελάσσονος υποδεσπόζουσας (VI/i [= III/iv] και II_N [= VI/iv]) έχουν παρουσιασθεί στο κεφάλαιο 1· η παρενθετική "ναπολιτάνικη" της υποδεσπόζουσας συμπίπτει προσέτι με την παρενθετική υποδεσπόζουσα της "ναπολιτάνικης" συγχορδίας (II_N/IV = IV/II_N), όλοι – σχεδόν – οι τύποι συγχορδιών διπλής δεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας είναι ίδιοι με εκείνους της (απλής) δεσπόζουσας (V/V/IV = V, V^7/V/IV = V^7, vii/V/IV = vii, vii^7/V/IV ή vii^{ø7}/V/IV = vii^7 ή vii^{ø7}, vii^{o7}/V/IV = vii^{o7}, iii/V/V/IV = iii/V) και η διπλή υποδεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας ταυτίζεται με την σχετική της ομώνυμης ή αντιθετική της ελάσσονος δεσπόζουσας (IV/IV/IV = III/i). Όπως λοιπόν παρατηρήθηκε και στις περιπτώσεις ευρύτερης τονικοποίησης της δεσπόζουσας, μόνον οι συγχορδίες έκτης αυξημένης με λειτουργία διπλής δεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας συνιστούν εν προκειμένω νέο αρμονικό υλικό:

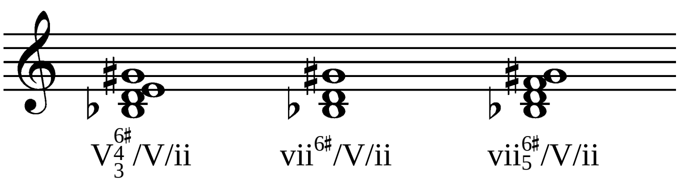


Παράδειγμα 4.25

Τέλος, για τις ευρύτερες τονικοποιήσεις της (ελάσσονος) υποδεσπόζουσας του ελάσσονος τρόπου χρησιμοποιείται εν πολλοίς το ίδιο συγχορδιακό υλικό με αυτό που μόλις αναφέρθηκε για τον αντίθετο τρόπο, ήτοι η σχετική (VI) και η αντιθετική συγχορδία (II_N) στην θέση της ελάσσονος υποδεσπόζουσας (ωστόσο, η αντικατάστασή της από τις αντίστοιχες συγχορδίες της μείζονος υποδεσπόζουσας – την ii/I και την vi/I – είναι πολύ λιγότερο πιθανή), η παρενθετική “ναπολιτάνικη” της ιδίας (II_N/iv) που παραμένει άλλωστε κοινή και στους δύο τρόπους, εξίσου όπως και η συντριπτική πλειονότητα των παρενθετικών συγχορδιών διπλής δεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας (V/V/iv = V, V^7/V/iv = V^7, vii/V/iv = vii, vii^7/V/iv ή vii^{o7}/V/iv = vii^7 ή vii^{o7}, iii/V/V/iv = iii/V, συμπεριλαμβανομένων προσέτι και αυτών του παραδείγματος 4.25 με ελαφρώς αναθεωρημένους συμβολισμούς: $V^{6\sharp}_{4\,3}$/V/iv, $vii^{6\sharp}$/V/iv και $vii^{6\sharp}_{5}$/V/iv)· εντούτοις, αντί της ακατάλληλης για τον ελάσσονα τρόπο $vii^{ø7}$/V/IV, υπάρχει επιπλέον η δυνατότητα αξιοποίησης της ιδιωματικής III^+/V/iv (= III^+), ενώ η διπλή υποδεσπόζουσα της ελάσσονος υποδεσπόζουσας διαφέρει από εκείνη του μείζονος τρόπου, όντας εν προκειμένω ελάσσων και η ίδια καθώς και ταυτόσημη με την ομώνυμη της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (iv/iv/iv = iii).

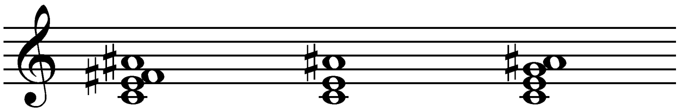
4.5. Ευρύτερες τονικοποιήσεις των δευτερευουσών συγχορδιών στον μείζονα τρόπο

Οι τέσσερεις δευτερεύουσες συγχορδίες του μείζονος τρόπου ανήκουν στο έλασσον γένος, με ό,τι αυτό συνεπάγεται ως προς το είδος των συγχορδιών που μπορούν να τις αντικαταστήσουν ή να τις πλαισιώσουν σε ευρύτερες τονικοποιήσεις. Ξεκινώντας λοιπόν από την περίπτωση της σχετικής της υποδεσπόζουσας, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι η σχετική της ταυτίζεται – προφανώς – με την συγχορδία της υποδεσπόζουσας (III/ii = IV) και η αντιθετική της με αυτήν της διπλής υποδεσπόζουσας (VI/ii = IV/IV), ενώ, από τις αντίστοιχες συγχορδίες της ομώνυμής της, η σχετική συμπίπτει με την συγχορδία της αντιθετικής της δεσπόζουσας (vi/II = iii/V) και η αντιθετική της ιδίας με την αντιθετική της διπλής δεσπόζουσας (iii/II = iii/V/V). Περαιτέρω, η παρενθετική “ναπολιτάνικη” της σχετικής της υποδεσπόζουσας είναι ίδια με την σχετική της ομώνυμης ή αντιθετική της ελάσσονος δεσπόζουσας (II_N/ii = III/i), οι περισσότερες συγχορδίες διπλής δεσπόζουσας της σχετικής της υποδεσπόζουσας δεν διαφέρουν από τις αντίστοιχες παρενθετικές δεσπόζουσες της σχετικής ελάσσονος ή αντιθετικής της υποδεσπόζουσας (V/V/ii = V/vi, V^7/V/ii = V^7/vi, vii/V/ii = vii/vi, vii^7/V/ii = vii^7/vi, III^+/V/ii = III^+/vi, iii/V/V/ii = iii/V/vi) και η διπλή υποδεσπόζουσα της σχετικής της υποδεσπόζουσας ταυτίζεται με την συγχορδία της τονικής της ομώνυμης ελάσσονος (iv/iv/ii = i). Συνεπώς, οι μόνες άλλες εξαρτημένες από την σχετική της υποδεσπόζουσας συγχορδίες που μπορούν να προστεθούν στο σημείο αυτό είναι οι διπλές της δεσπόζουσες τύπου έκτης αυξημένης:



Παράδειγμα 4.26

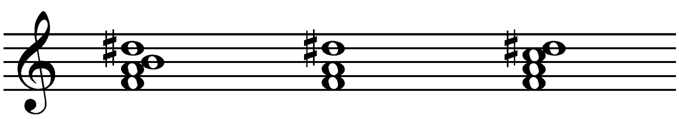
Ανάλογες παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν και για την τονικοποιούμενη σχετική της δεσπόζουσας ή αντιθετική της τονικής: η σχετική της δεν είναι άλλη από την συγχορδία της δεσπόζουσας (III/iii = V) και η αντιθετική της ισοδυναμεί με αυτήν της τονικής (VI/iii = I), ενώ τόσο η σχετική όσο και η αντιθετική της ομώνυμής της ταυτίζονται με τις αντιθετικές συγχορδίες των παρενθετικών δεσποζουσών της σχετικής της υποδεσπόζουσας (vi/III = iii/V/ii) και της σχετικής ελάσσονος ή αντιθετικής της υποδεσπόζουσας (iii/III = iii/V/vi)· επιπλέον, η παρενθετική της “ναπολιτάνικη” δεν διαφέρει από την συγχορδία της υποδεσπόζουσας (II_N/iii = IV), οι διπλές της δεσπόζουσες είναι ως επί το πλείστον ταυτόσημες με τις παρενθετικές δεσπόζουσες της αντιθετικής της δεσπόζουσας (V/V/iii = V/iii/V, V^7/V/iii = V^7/iii/V, vii/V/iii = vii/iii/V, vii^7/V/iii = vii^7/iii/V, III^+/V/iii = III^+/iii/V, iii/V/V/iii = iii/V/iii/V) και η διπλή της υποδεσπόζουσα συμπίπτει με την συγχορδία της σχετικής της υποδεσπόζουσας (iv/iv/iii = ii). Έτσι, στο Παράδειγμα 4.27 απομένουν να παρατεθούν μονάχα οι παρενθετικές διπλές δεσπόζουσες τύπου έκτης αυξημένης της σχετικής της δεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής:



$V^{6\#}_{4\,3}$/V/iii $vii^{6\#}$/V/iii $vii^{6\#}_{5}$/V/iii

Παράδειγμα 4.27

Με αναφορά στην συγχορδία της σχετικής ελάσσονος ή αντιθετικής της υποδεσπόζουσας, το εξαρτημένο από αυτήν αρμονικό υλικό παρουσιάζει επίσης πολλές αντιστοιχίσεις με ήδη γνώριμες συγχορδίες: η σχετική της, κατ’ αρχάς, είναι ταυτόσημη με την συγχορδία της τονικής (III/vi = I) και η αντιθετική της με αυτήν της υποδεσπόζουσας (VI/vi = IV), όπως συνάμα η σχετική της ομώνυμής της με την αντιθετική της διπλής δεσπόζουσας (vi/VI = iii/V/V) αλλά και η αντιθετική της ομώνυμής της με την αντιθετική της παρενθετικής δεσπόζουσας της σχετικής της υποδεσπόζουσας (iii/VI = iii/V/ii), ενώ από εκεί και ύστερα η παρενθετική της “ναπολιτάνικη” αντιστοιχεί στην διπλή υποδεσπόζουσα (II_N/vi = IV/IV), οι συγχορδίες διπλής δεσπόζουσας είναι σχεδόν στο σύνολό τους ίδιες με τις παρενθετικές δεσπόζουσες της σχετικής της δεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής (V/V/vi = V/iii, V^7/V/vi = V^7/iii, vii/V/vi = vii/iii, vii^7/V/vi = vii^7/iii, III^+/V/vi = III^+/iii, iii/V/V/vi = iii/V/iii) και η διπλή υποδεσπόζουσα είναι εν προκειμένω όμοια με την συγχορδία της ελάσσονος δεσπόζουσας (iv/iv/vi = v). Επομένως, και στην παρούσα περίπτωση δεν απομένει παρά να προστεθούν μόνον οι συγχορδίες έκτης αυξημένης σε ρόλο διπλής δεσπόζουσας της σχετικής ελάσσονος ή αντιθετικής της υποδεσπόζουσας:

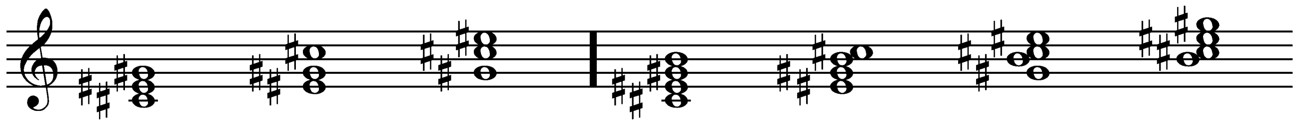


$V^{6\#}_{4\,3}$/V/vi $vii^{6\#}$/V/vi $vii^{6\#}_{5}$/V/vi

Παράδειγμα 4.28

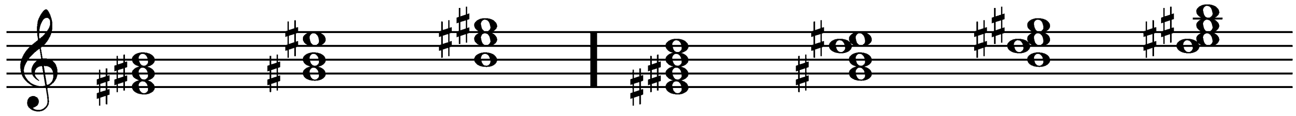
Τέλος, η (σπάνια) περίπτωση της ευρύτερης τονικοποίησης της αντιθετικής της δεσπόζουσας παράγει αρκετό νέο αρμονικό υλικό, πέραν του ήδη υφισταμένου. Από τα πιθανά υποκατάστατά της, εν πρώτοις, η σχετική της αντιστοιχεί στην διπλή δεσπόζουσα (III/iii/V = V/V), η αντιθετική της – προφανώς – στην συγχορδία της δεσπόζουσας (VI/iii/V = V), η σχετική της ομώνυμής της στην αντιθετική της παρενθετικής δεσπόζουσας της σχετικής ελάσσονος ή αντιθετικής της υποδεσπόζουσας (vi/III/V = iii/V/vi) και η αντιθετική της ομώνυμής της στην αντιθετική της παρενθετικής δεσπόζουσας της σχετικής της δεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής (iii/III/V =

iii/V/iii)· περαιτέρω, η παρενθετική “ναπολιτάνικη” της αντιθετικής της δεσπόζουσας ταυτίζεται με την συγχορδία της τονικής (II_N/iii/V = I) και η διπλή της υποδεσπόζουσα με την σχετική ελάσσονα ή αντιθετική της υποδεσπόζουσας (iv/iv/iii/V = vi) αλλά, από την άλλη πλευρά, όλοι οι τύποι συγχορδιών διπλής δεσπόζουσας της αντιθετικής της δεσπόζουσας διαφοροποιούνται από το ήδη γνωστό αρμονικό υλικό και γι’ αυτό παρατίθενται ακολούθως αναλυτικά στα Παραδείγματα 4.29, 4.30, 4.31 και 4.32.



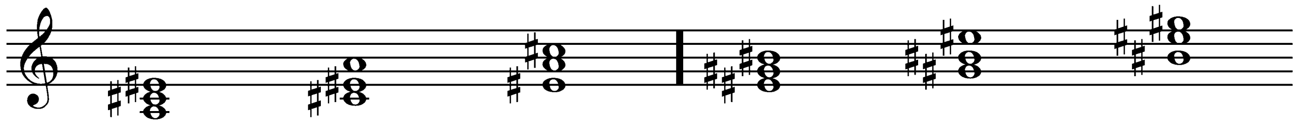
V/V/iii/V V^6/V/iii/V V^6_4/V/iii/V V^7/V/iii/V V^6_5/V/iii/V V^4_3/V/iii/V V^2/V/iii/V (V^4_2/V/iii/V)

Παράδειγμα 4.29



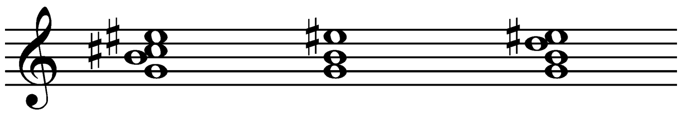
vii/V/iii/V vii^6/V/iii/V vii^6_4/V/iii/V vii^7/V/iii/V vii^6_5/V/iii/V vii^4_3/V/iii/V vii^2/V/iii/V (vii^4_2/V/iii/V)

Παράδειγμα 4.30



III^+/V/iii/V III^{+6}/V/iii/V III^{+6}_4/V/iii/V iii/V/V/iii/V iii^6/V/V/iii/V iii^6_4/V/V/iii/V

Παράδειγμα 4.31



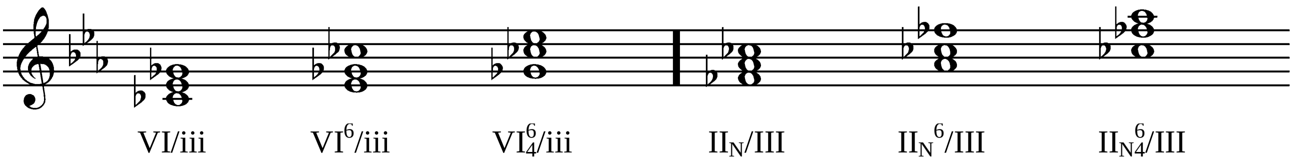
$V^{6\sharp}_{\substack{4\\3}}$/V/iii/V $vii^{6\sharp}$/V/iii/V $vii^{6\sharp}_5$/V/iii/V

Παράδειγμα 4.32

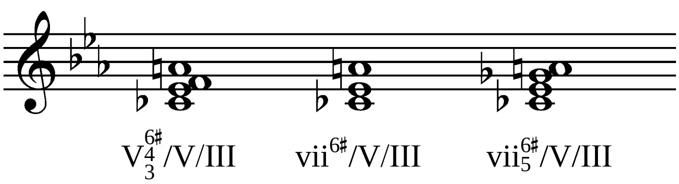
4.6. Ευρύτερες τονικοποιήσεις των δευτερευουσών συγχορδιών στον ελάσσονα τρόπο

Οι τέσσερεις δευτερεύουσες συγχορδίες του ελάσσονος τρόπου είναι μείζονες και αυτό ορίζει την φύση του αρμονικού υλικού που τις περιβάλλει σε περιπτώσεις ευρύτερων τονικοποιήσεών τους. Με επίκεντρο λοιπόν την συγχορδία της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της (ελάσσονος) δεσπόζουσας, παρατηρούμε ότι οι συγχορδίες που θα μπορούσαν να την υποκαταστήσουν είναι ως επί το πλείστον ήδη γνωστές: η σχετική της δεν είναι άλλη από την τονική (vi/III = i), η αντιθετική της ισοδυναμεί με την ελάσσονα δεσπόζουσα (iii/III = v), ενώ και η σχετική της ομώνυμής της ταυτίζεται με την παρενθετική υποδεσπόζουσα της “ναπολιτάνικης” συγχορδίας (III/iii = IV/II_N)· εντούτοις, η αντιθετική συγχορδία της ομώνυμής της (VI/iii) δεν συμπίπτει με κάποιαν άλλη στο πλαίσιο του ελάσσονος τρόπου και παρουσιάζεται παρακάτω, στο Παράδειγμα 4.33. Στο ίδιο παράδειγμα περιλαμβάνεται επίσης η παρενθετική “ναπολιτάνικη” της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της

ελάσσονος δεσπόζουσας (II_N/III), καθ’ ότι συνιστά και αυτή μία καινούργια συγχορδία στο πλαίσιο του ελάσσονος τρόπου· αντίθετα, οι περισσότερες από τις συγχορδίες διπλής δεσπόζουσας της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας συμπίπτουν με τις αντίστοιχες παρενθετικές δεσπόζουσες της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (V/V/III = V/VII, V^7/V/III = V^7/VII, vii/V/III = vii/VII, vii^7/V/III ή $vii^{ø7}$/V/III = vii^7/VII ή $vii^{ø7}$/VII, vii^{o7}/V/III = vii^{o7}/VII, iii/V/V/III = iii/V/VII), οπότε σε αυτές δεν απομένει παρά να προστεθούν εδώ και οι αλλοιωμένες συγχορδίες έκτης αυξημένης της ιδίας λειτουργίας, οι οποίες παρατίθενται στο Παράδειγμα 4.34. Από την άλλη πλευρά, η διπλή υποδεσπόζουσα της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας είναι όμοια με την “ναπολιτάνικη” συγχορδία (IV/IV/III = II_N).

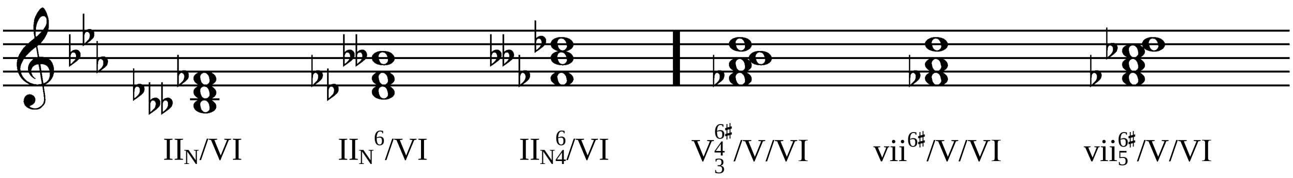


Παράδειγμα 4.33



Παράδειγμα 4.34

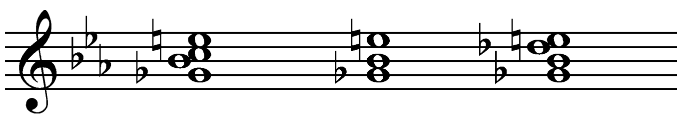
Στην περίπτωση όπου η τονικοποίηση αφορά την σχετική της υποδεσπόζουσας ή αντιθετική της τονικής, αυτή μπορεί να υποκατασταθεί από την δική της σχετική συγχορδία που δεν είναι άλλη από την υποδεσπόζουσα (vi/VI = iv), από την αντιθετική της που είναι η συγχορδία της τονικής (iii/VI = i), από την σχετική της ομώνυμής της που ταυτίζεται με την αντιθετική της ομώνυμης της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (III/vi = VI/iii) αλλά και από την αντιθετική της ομώνυμής της που είναι όμοια με την “ναπολιτάνικη” της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (VI/vi = II_N/III). Περαιτέρω, η παρενθετική “ναπολιτάνικη” της σχετικής της υποδεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής (II_N/VI) παρουσιάζεται στο Παράδειγμα 4.35, μαζί με τις συγχορδίες έκτης αυξημένης που λειτουργούν ως διπλές δεσπόζουσες της ιδίας και προστίθενται βεβαίως σε όλες τις υπόλοιπες συγχορδίες που επιτελούν τον ίδιον ακριβώς ρόλο όντας ταυτόσημες με τις παρενθετικές δεσπόζουσες της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (V/V/VI = V/III, V^7/V/VI = V^7/III, vii/V/VI = vii/III, vii^7/V/VI ή $vii^{ø7}$/V/VI = vii^7/III ή $vii^{ø7}$/III, vii^{o7}/V/VI = vii^{o7}/III, iii/V/V/VI = iii/V/III), ενώ η διπλή υποδεσπόζουσα της σχετικής της υποδεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής συμπίπτει με την παρενθετική υποδεσπόζουσα της “ναπολιτάνικης” συγχορδίας (IV/IV/VI = IV/II_N).



Παράδειγμα 4.35

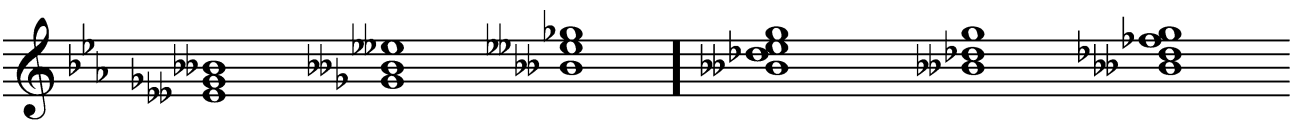
Ο αρμονικός περίγυρος της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας που δύναται να την αντικαταστήσει στο πλαίσιο μιας ευρύτερης τονικοποίησής της έγκειται πρωτίστως μεν στην σχετική και την αντιθετική της, οι οποίες αντιστοιχούν στην ελάσσονα δεσπόζουσα (vi/VII = v) και

στην αντιθετική της παρενθετικής δεσπόζουσας της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (iii/VII = iii/V/III), δευτερευόντως δε στην σχετική και την αντιθετική της ομώνυμής της, που ταυτίζονται εν προκειμένω με την “ναπολιτάνικη” συγχορδία (III/vii = II_N) αλλά και την παρενθετική υποδεσπόζουσα της ιδίας (VI/vii = IV/II_N). Από την άλλη πλευρά, η “ναπολιτάνικη” συγχορδία της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας δεν είναι παρά η αντιθετική της ομώνυμης της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (II_N/VII = VI/iii), οι συγχορδίες διπλής δεσπόζουσας της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας συμπίπτουν στην πλειονότητά τους με τις παρενθετικές δεσπόζουσες της υποδεσπόζουσας και δη της μείζονος (V/V/VII = V/iv ή V/IV, V^7/V/VII = V^7/iv ή V^7/IV, vii/V/VII = vii/iv ή vii/IV, vii^7/V/VII ή $vii^{ø7}$/V/VII = vii^7/IV ή $vii^{ø7}$/IV, vii^{o7}/V/VII = vii^7/iv ή vii^{o7}/IV, iii/V/V/VII = iii/V/iv ή iii/V/IV), ενώ η διπλή υποδεσπόζουσα της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας είναι ίδια με την συγχορδία της σχετικής της υποδεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής (IV/IV/VII = VI). Συνεπώς, οι μόνες συγχορδίες που απομένουν εδώ να προστεθούν είναι οι τρεις συγχορδίες τύπου έκτης αυξημένης με λειτουργία διπλής δεσπόζουσας της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας:



Παράδειγμα 4.36

Τέλος, στο πλαίσιο ευρύτερων τονικοποιήσεων της αντιθετικής της υποδεσπόζουσας ή “ναπολιτάνικης” συγχορδίας, τα πιθανά υποκατάστατά της είναι αφ’ ενός μεν η σχετική και η αντιθετική της και αφ’ ετέρου η σχετική και η αντιθετική της ομώνυμής της· από τις τέσσερεις αυτές συγχορδίες, η πρώτη αντιστοιχεί στην διπλή υποδεσπόζουσα (vi/II_N = iv/iv), η δεύτερη προφανώς στην υποδεσπόζουσα (iii/II_N = iv), η τρίτη στην παρενθετική “ναπολιτάνικη” της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (III/vi/iv = II_N/III) και η τέταρτη στην παρενθετική “ναπολιτάνικη” της σχετικής της υποδεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής (VI/vi/iv = II_N/VI). Από εκεί και έπειτα, η “ναπολιτάνικη” συγχορδία της “ναπολιτάνικης” ή αντιθετικής της υποδεσπόζουσας (II_N/II_N ή II_N/VI/iv) είναι αναντίστοιχη προς οποιαδήποτε άλλη συγχορδία στο πλαίσιο του ελάσσονος τρόπου και έτσι παρατίθεται στο Παράδειγμα 4.37, από κοινού με τις τρεις συγχορδίες τύπου έκτης αυξημένης που λειτουργούν ως διπλές δεσπόζουσες της “ναπολιτάνικης”· τουναντίον, όλες οι υπόλοιπες συγχορδίες διπλής δεσπόζουσας της “ναπολιτάνικης” δεν διαφέρουν από τις παρενθετικές δεσπόζουσες της σχετικής της υποδεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής (V/V/II_N = V/VI, V^7/V/II_N = V^7/VI, vii/V/II_N = vii/VI, vii^7/V/II_N ή $vii^{ø7}$/V/II_N = vii^7/VI ή $vii^{ø7}$/VI, vii^{o7}/V/II_N = vii^{o7}/VI, iii/V/V/II_N = iii/V/VI), ενώ και η διπλή υποδεσπόζουσα της “ναπολιτάνικης” συγχορδίας είναι όμοια με την αντιθετική της ομώνυμης της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (IV/IV/II_N = VI/iii).



Παράδειγμα 4.37

Κεφάλαιο 5: Αλλοιωμένες συγχορδίες, ξένοι φθόγγοι και άλλοι συγχορδιακοί σχηματισμοί

Σύνοψη: *Το παρόν κεφάλαιο πραγματεύεται μία πληθώρα διάφωνων συνηχήσεων που φθάνει μέχρι τα όρια του τονικού συστήματος. Εν πρώτοις, εξετάζονται λεπτομερώς όλες οι συγχορδίες με πέμπτη οξυμένη ή με πέμπτη βαρυμένη αλλά και συγχορδίες με αλλοιωμένη επιπρόσθετη έκτη ή με έβδομη οξυμένη είτε βαρυμένη που μπορούν να παρουσιασθούν σε μία μείζονα ή ελάσσονα τονικότητα. Εξίσου ενδελεχής, προσέτι, είναι η ακόλουθη διερεύνηση των συγχορδιακών σχηματισμών που προκύπτουν από την – κατιούσα ή ανιούσα, διατονική ή χρωματική – καθυστέρηση / επέρειση της θεμελίου, της τρίτης, της πέμπτης αλλά και της εβδόμης μίας οιασδήποτε συγχορδίας, ενώ το κεφάλαιο αυτό αποπερατώνεται στην συνέχεια κάνοντας μνεία σε συγχορδίες που σχηματίζονται επί ισοκράτη, σε μεικτές συγχορδίες αλλά και σε συγχορδίες που αρθρώνονται κατά τέταρτες.*

Προαπαιτούμενη γνώση: *Όσα έχουν αναφερθεί στα κεφάλαια 1 έως 4.*

5.1. Συγχορδίες με πέμπτη οξυμένη στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο

Ορισμένες αλλοιωμένες συγχορδίες έχουν ήδη παρουσιασθεί εν παρόδω σε όλα τα προηγούμενα κεφάλαια: οι σημαντικότερες από αυτές είναι η αυξημένη συγχορδία της III^{+} (βλ. ενότητα 1.3) και οι τρεις πρώτες από τις συγχορδίες έκτης αυξημένης με λειτουργία διπλής δεσπόζουσας ($\mathrm{V}\substack{6\sharp\\4\\3}$/V, $\mathrm{vii}^{6\sharp}$/V και $\mathrm{vii}\substack{6\sharp\\5}$/V· βλ. ενότητα 3.2), οι οποίες συνδέονται πρωτίστως με τον ελάσσονα τρόπο και ανιχνεύονται στο μουσικό ρεπερτόριο ήδη από τον 17ο αιώνα. Άλλες αλλοιωμένες συγχορδίες εμφιλοχωρούν επίσης στο κεφάλαιο 2 (πρόκειται για ορισμένες σπάνιες τετράφωνες και πολύφωνες συγχορδίες του ελάσσονος τρόπου), ενώ στα κεφάλαια 3 και 4 παρατίθενται πολλές ακόμη συγχορδίες τύπου III^{+}, $\mathrm{V}\substack{6\sharp\\4\\3}$/V, $\mathrm{vii}^{6\sharp}$/V και $\mathrm{vii}\substack{6\sharp\\5}$/V που λειτουργούν ως παρενθετικές απλές και διπλές δεσπόζουσες άλλων αρμονικών περιοχών στο πλαίσιο ευρύτερων τονικοποιήσεων. Σε αυτό το σημείο, όμως, μπορούν πλέον να εξετασθούν συστηματικά όλες οι αλλοιωμένες συγχορδίες του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου.

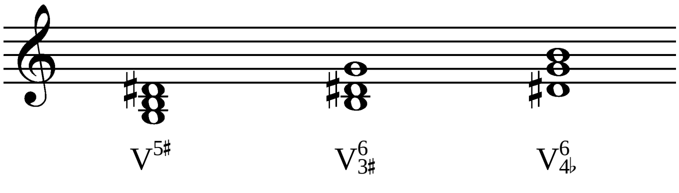
Η πρακτική της αλλοίωσης μίας συγχορδίας αφορά συγκεκριμένα την όξυνση ή την βάρυνση κατά ένα ημιτόνιο ενός από τους φθόγγους της. Ο φθόγγος που αλλοιώνεται κατ' αυτόν τον τρόπο δεν μπορεί όμως να είναι ούτε η θεμέλιος της συγχορδίας, διότι κάτι τέτοιο θα σήμαινε αυτομάτως την μετατροπή της σε μία άλλη, *διαφορετική* συγχορδία (όπως, για παράδειγμα, η όξυνση της θεμελίου της υποδεσπόζουσας αποφέρει έναν τεχνητό προσαγωγέα που μπορεί να ανήκει σε μία συγχορδία διπλής δεσπόζουσας, οιουδήποτε τύπου, αλλά πάντως όχι πια στην προηγούμενη συγχορδία της υποδεσπόζουσας!),[1] ούτε βεβαίως η τρίτη της, αφού η μεταβολή αυτού του φθόγγου αλλάζει αυτομάτως το γένος της συγχορδίας και ουσιαστικά την μετατρέπει στην ομώνυμή της (π.χ.

[1] Οι περιπτώσεις για τις οποίες ο Riemann υποστηρίζει, απεναντίας, ότι ακόμη και η αλλοίωση της θεμελίου μίας συγχορδίας είναι δυνατή αφορούν, στην πραγματικότητα, χρωματικούς διαβατικούς φθόγγους και μπορούν πολύ πιο εύλογα να ερμηνευθούν ως παρενθετικές δεσπόζουσες· βλ. συγκεκριμένα: Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1929 (10. Auflage), σ. 173-175. Από την πλευρά του, ο Schönberg προσεγγίζει το ζήτημα των αλλοιωμένων συγχορδιών εν γένει κατά τρόπον μη-λειτουργικό, αντιμετωπίζοντας τις πολλαπλές δυνατότητες όξυνσης και βάρυνσης των φθόγγων μίας δεδομένης – τρίφωνης, τετράφωνης είτε ακόμη πεντάφωνης – συγχορδίας ως μέσα *μετασχηματισμού* σε άλλες συγχορδιακές οντότητες· βλ. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal-Edition, Wien 1922 (3. vermehrte und verbesserte Auflage), σ. 422-432.

η μείζων τονική γίνεται ελάσσων και τανάπαλιν).[2] Ως επί το πλείστον, η όξυνση ή η βάρυνση αφορά λοιπόν την πέμπτη της συγχορδίας, ήτοι τον λιγότερο χαρακτηριστικό από τους φθόγγους της, ενώ σπανιότερα δύναται επίσης να αλλοιωθεί μία επιπρόσθετη έκτη ή μία έβδομη (βλ. παρακάτω, στην ενότητα 5.3).[3]

Ξεκινώντας από την περίπτωση της όξυνσης της πέμπτης μίας συγχορδίας, θα πρέπει κατ' αρχάς να επισημάνουμε ότι αυτή μπορεί να εφαρμοσθεί μόνο σε μία μείζονα συγχορδία (καθώς και σε οποιαδήποτε τετράφωνη ή πολύφωνη συγχορδία έχει στην βάση της μία μείζονα), καθ' ότι σε αυτήν και μόνον την περίπτωση παράγεται μία συγχορδία διακριτή από όσες άλλες υφίστανται ήδη στο πλαίσιο μίας δεδομένης τονικότητος. Φέρ' ειπείν, από την όξυνση της πέμπτης της συγχορδίας της τονικής της Ντο-μείζονος προκύπτει μία αλλοιωμένη συγχορδία που δεν συμπίπτει με οιανδήποτε άλλη στο περιβάλλον της τονικότητος αυτής. Εάν όμως επιχειρούσε κανείς να οξύνει κατά τον ίδιο τρόπο την πέμπτη της ελάσσονος συγχορδίας της σχετικής ή αντιθετικής της υποδεσπόζουσας σε ευθεία κατάσταση, τότε το αποτέλεσμα θα ήταν εναρμονίως ισοδύναμο με την συγχορδία της υποδεσπόζουσας σε πρώτη αναστροφή! Με άλλα λόγια, μία ελάσσων συγχορδία δεν μπορεί να αλλοιωθεί κατ' αυτόν τον τρόπο, διότι η όξυνση της πέμπτης της θα την μετασχημάτιζε απλώς σε μία διαφορετική – και συγκεκριμένα στην μείζονα αντιθετική της – συγχορδία. Περαιτέρω, μία αυξημένη συγχορδία έχει ήδη οξυμένη την πέμπτη της, οπότε αυτή δεν μπορεί να οξυνθεί περαιτέρω, ενώ μία ελαττωμένη συγχορδία, από την άλλη πλευρά, έχει ήδη βαρυμένη την πέμπτη της και άρα η όξυνσή της θα την επανέφερε απλώς στην "φυσική" της κατάσταση (μετατρέποντάς την, δηλαδή, σε μία ελάσσονα συγχορδία με καθαρή πέμπτη).

Ως εκ τούτου, οι συγχορδίες με πέμπτη οξυμένη προέρχονται αποκλειστικά από μείζονες – όπως π.χ. από την συγχορδία της δεσπόζουσας στον μείζονα τρόπο, οι πολυάριθμες αλλοιωμένες εκδοχές της οποίας οφείλουν να εξετασθούν εδώ κατά προτεραιότητα. Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί εκ προοιμίου ότι όλες οι συγχορδίες της δεσπόζουσας με πέμπτη οξυμένη που παρουσιάζονται στην συνέχεια είναι αξιοποιήσιμες μόνο στον μείζονα τρόπο και όχι στον ελάσσονα, διότι η εν λόγω αλλοίωση αντιστοιχεί στην όξυνση της δεύτερης μελωδικής βαθμίδας της κλίμακας του μείζονος τρόπου με τάση (έλξη) προς την τρίτη ($\sharp\hat{2}$ – $\hat{3}$), η οποία όμως δεν νοείται στον ελάσσονα τρόπο, όπου η τρίτη βαθμίδα βρίσκεται ήδη τοποθετημένη ένα ημιτόνιο χαμηλότερα απ' ό,τι στην κλίμακα του μείζονος τρόπου και σε απόσταση ημιτονίου – αντί τόνου – από την δεύτερη βαθμίδα· όπως λοιπόν η αυξημένη συγχορδία της III^{+} είναι απολύτως ιδιωματική του ελάσσονος τρόπου, έτσι και η απλή τρίφωνη συγχορδία της δεσπόζουσας με πέμπτη οξυμένη (Παράδειγμα 5.1) χρησιμοποιείται κατ' αποκλειστικότητα στον μείζονα τρόπο, όντας μάλιστα εναρμονίως ισοδύναμη με την προαναφερθείσα αλλοιωμένη συγχορδία του ελάσσονος τρόπου (καίτοι εμφανιζόμενη σε διαφορετική πάντοτε κατάσταση από εκείνη: $V^{5\sharp} = III^{+6}$ ή $III^{6}_{3\sharp}$, $V^{6}_{3\sharp} = III^{+6}_{4}$ ή $III^{6}_{4\flat}$ καθώς και $V^{6}_{4\flat} = III^{+}$ ή $III^{5\sharp}$):[4]



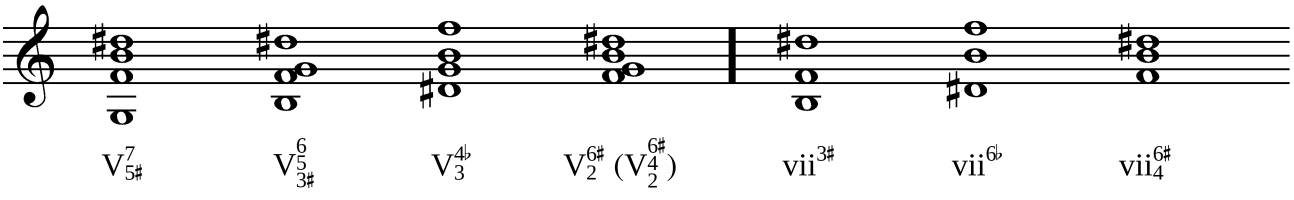
Παράδειγμα 5.1

2 Πρβλ. επ' αυτού και Riemann, ό.π., σ. 175!

3 Πρβλ. Riemann, ό.π., σ. 170-172· Diether de la Motte, *Harmonielehre,* Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 (10. Auflage), σ. 151.

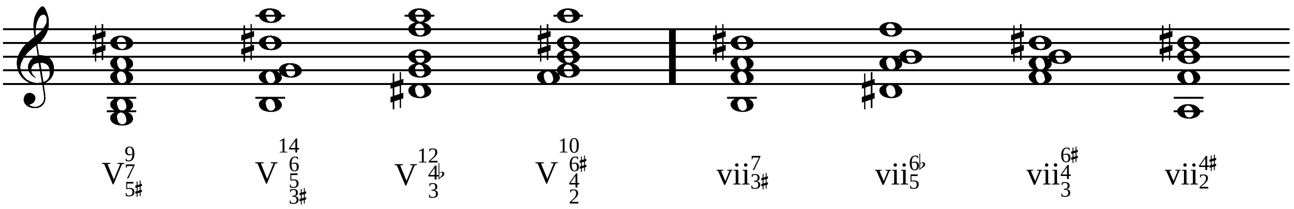
4 Το ειδικό σύμβολο + δεν υιοθετείται για τις αλλοιωμένες συγχορδίες με πέμπτη οξυμένη που παρουσιάζονται στην ενότητα αυτή, διότι είθισται να χρησιμοποιείται μονάχα για την παλαιόθεν γνωστή – ήδη από την περίοδο του μπαρόκ – συγχορδία της III^{+} (καθώς και της ιδίας με επιπρόσθετη έβδομη ή και ένατη, όπως έχουμε δει στο κεφάλαιο 2) του ελάσσονος τρόπου και όχι για κάθε άλλη ανάλογη που εισάγεται αργότερα στο μουσικό ρεπερτόριο.

Η ίδια αλλοιωμένη συγχορδία της δεσπόζουσας με επιπρόσθετη έβδομη λαμβάνει τις μορφές και τους συμβολισμούς που παρουσιάζονται παρακάτω, στο Παράδειγμα 5.2. Οι χαρακτηριστικές διαστηματικές μεταβολές – που επέρχονται ένεκα της όξυνσης της πέμπτης – από την βάση της συγχορδίας στην εκάστοτε κατάστασή της υποδεικνύονται και εδώ κατά τον γνωστό τρόπο. Το ίδιο επίσης συμβαίνει όταν από την τετράφωνη συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης και πέμπτης οξυμένης αφαιρείται η θεμέλιος, αφήνοντας στην θέση της την τρίφωνη αλλοιωμένη συγχορδία της $vii^{3\sharp}$, η οποία συμπεριλαμβάνεται ομοίως – με όλες τις αναστροφές της – στο ακόλουθο παράδειγμα:

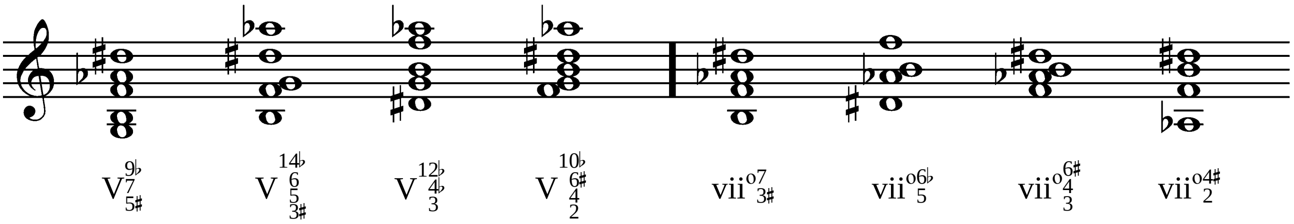


Παράδειγμα 5.2

Με την προσθήκη ενάτης, η ίδια αλλοιωμένη συγχορδία προσλαμβάνει τέσσερεις επιπλέον εκδοχές (με τις εκάστοτε αναστροφές τους): πρόκειται για την δεσπόζουσα μετ' ενάτης μεγάλης και πέμπτης οξυμένης ($V^{\substack{9\\7}}_{5\sharp}$· βλ. Παράδειγμα 5.3), την δεσπόζουσα μετ' ενάτης μεγάλης και πέμπτης οξυμένης χωρίς θεμέλιο ($vii^{7}_{3\sharp}$· στο ίδιο), την δεσπόζουσα μετ' ενάτης μικρής και πέμπτης οξυμένης ($V^{\substack{9\flat\\7}}_{5\sharp}$· βλ. Παράδειγμα 5.4) αλλά και την δεσπόζουσα μετ' ενάτης μικρής και πέμπτης οξυμένης χωρίς θεμέλιο ($vii^{o7}_{3\sharp}$· στο ίδιο).



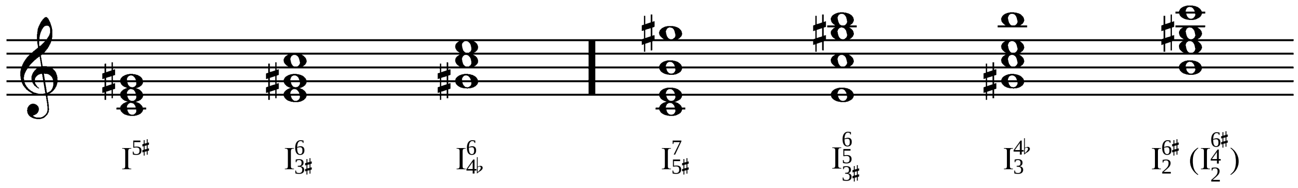
Παράδειγμα 5.3



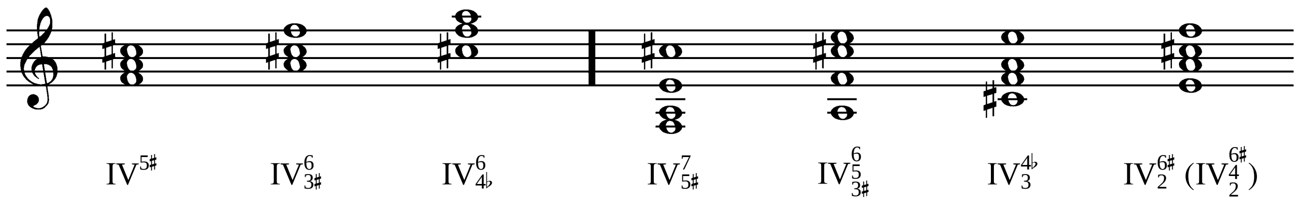
Παράδειγμα 5.4

Θα πρέπει ακόμη να επισημανθεί ότι όλες οι παραπάνω εκδοχές αλλοιωμένης δεσπόζουσας μπορούν να χρησιμεύσουν και ως παρενθετικές δεσπόζουσες με αναφορά σε κάθε μείζονα συγχορδία που τονικοποιείται· επομένως, η όξυνση της πέμπτης δύναται να ενσωματωθεί σε όλες τις συγχορδίες διπλής δεσπόζουσας ($V^{5\sharp}$/V, $V^{7}_{5\sharp}$/V, $vii^{3\sharp}$/V, $V^{\substack{9\\7}}_{5\sharp}$/V, $vii^{7}_{3\sharp}$/V, $V^{\substack{9\flat\\7}}_{5\sharp}$/V και $vii^{o7}_{3\sharp}$/V) αλλά και παρενθετικής δεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας ($V^{5\sharp}$/IV, $V^{7}_{5\sharp}$/IV, $vii^{3\sharp}$/IV, $vii^{7}_{3\sharp}$/IV και $vii^{o7}_{3\sharp}$/IV) στον μείζονα τρόπο, όπως και σε όλες τις παρενθετικές δεσπόζουσες των δευτερευουσών συγχορδιών του ελάσσονος τρόπου ($V^{5\sharp}$/III, $V^{7}_{5\sharp}$/III, $vii^{3\sharp}$/III, $vii^{7}_{3\sharp}$/III και $vii^{o7}_{3\sharp}$/III· $V^{5\sharp}$/VI, $V^{7}_{5\sharp}$/VI, $vii^{3\sharp}$/VI, $vii^{7}_{3\sharp}$/VI και $vii^{o7}_{3\sharp}$/VI· $V^{5\sharp}$/VII, $V^{7}_{5\sharp}$/VII, $vii^{3\sharp}$/VII, $vii^{7}_{3\sharp}$/VII και $vii^{o7}_{3\sharp}$/VII· $V^{5\sharp}/II_N$, $V^{7}_{5\sharp}/II_N$, $vii^{3\sharp}/II_N$, $vii^{7}_{3\sharp}/II_N$ και $vii^{o7}_{3\sharp}/II_N$).

Οι άλλες δύο κύριες συγχορδίες του μείζονος τρόπου, ήτοι η τονική και η υποδεσπόζουσα, μπορούν επίσης να αλλοιωθούν κατά τον ίδιο τρόπο, όντας τρίφωνες ή τετράφωνες, όπως φαίνεται στα Παραδείγματα 5.5 και 5.6:



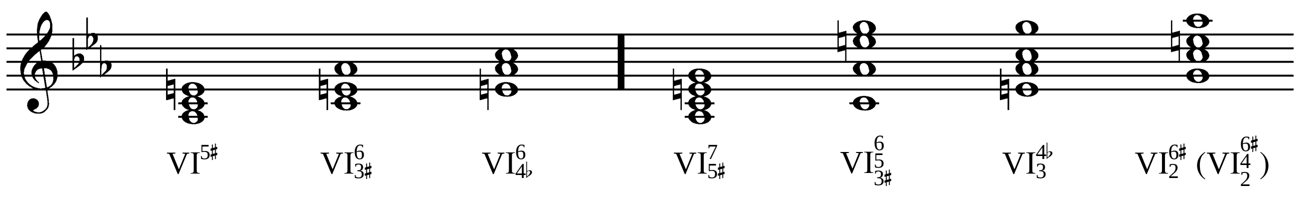
Παράδειγμα 5.5
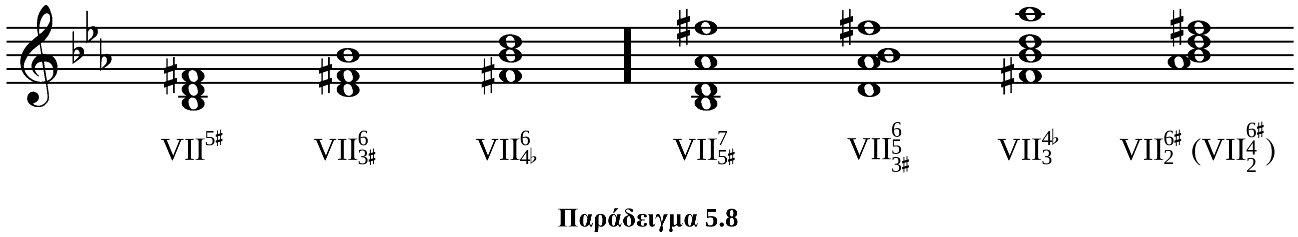


Παράδειγμα 5.6

Επιπλέον, η τρίφωνη συγχορδία της υποδεσπόζουσας με πέμπτη οξυμένη δύναται να χρησιμεύσει ως πρότυπο και για οποιαδήποτε άλλη αλλοιωμένη παρενθετική υποδεσπόζουσα σε κάθε μείζονα συγχορδία που τονικοποιείται, δηλαδή τόσο για την διπλή υποδεσπόζουσα ($IV^{5\sharp}$/IV) και την παρενθετική υποδεσπόζουσα της δεσπόζουσας ($IV^{5\sharp}$/V) στον μείζονα τρόπο, όσο και για τις παρενθετικές υποδεσπόζουσες όλων των δευτερευουσών συγχορδιών του ελάσσονος τρόπου ($IV^{5\sharp}$/III, $IV^{5\sharp}$/VI, $IV^{5\sharp}$/VII και $IV^{5\sharp}/II_N$).

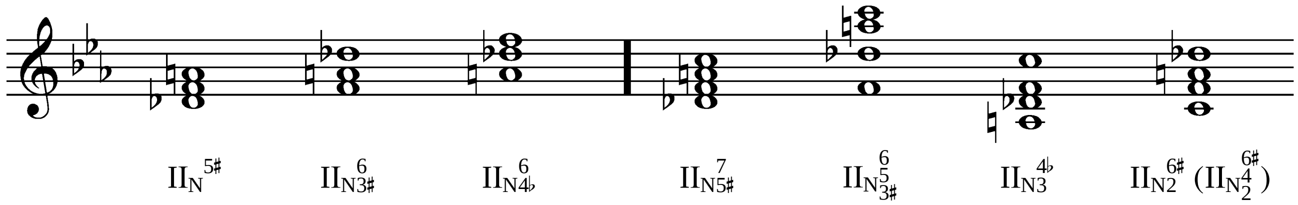
Στον ελάσσονα τρόπο, οι συγχορδίες που μπορούν να αλλοιωθούν οξύνοντας την πέμπτη τους είναι ως επί το πλείστον οι δευτερεύουσες. Εξ αυτών, μάλιστα, η τρίφωνη III^{+} ή $III^{5\sharp}$ αλλά και η τετράφωνη εκδοχή της ιδίας (III^{+7} ή $III^{7}_{5\sharp}$) έχουν ήδη παρουσιασθεί στα δύο πρώτα κεφάλαια (βλ. συγκεκριμένα τις ενότητες 1.3-1.4 και 2.4), οπότε στο σημείο αυτό δεν απομένει παρά να παρατεθούν και οι υπόλοιπες ανάλογες αλλοιωμένες συγχορδίες, ήτοι η $VI^{5\sharp}$ και η $VI^{7}_{5\sharp}$ (Παράδειγμα 5.7), η $VII^{5\sharp}$ και η $VII^{7}_{5\sharp}$ (Παράδειγμα 5.8), η $II_N^{5\sharp}$ και η $II^{7}_{N5\sharp}$ (Παράδειγμα 5.9), προσέτι όμως και η "υβριδική" $IV^{7\flat}_{5\sharp}$ (Παράδειγμα 5.10):



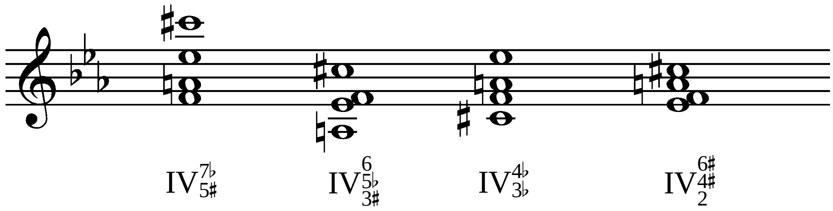
Παράδειγμα 5.7



Παράδειγμα 5.8



Παράδειγμα 5.9
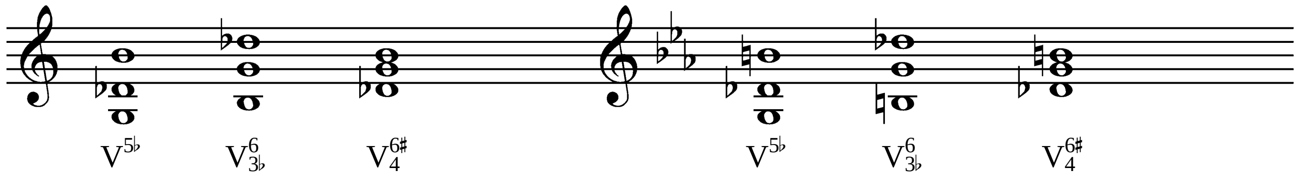


Παράδειγμα 5.10

5.2. Συγχορδίες με πέμπτη βαρυμένη στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο
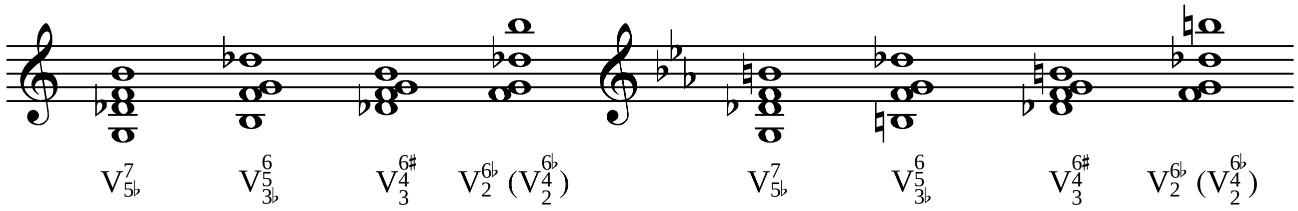
Η πρακτική της βάρυνσης της πέμπτης μίας συγχορδίας διαθέτει μεγαλύτερο εύρος εφαρμογής σε σχέση με εκείνη της όξυνσης της ιδίας που εξετάσθηκε στην προηγούμενη ενότητα, διότι αφορά εξίσου μείζονες όσο και ελάσσονες συγχορδίες: εάν η βάρυνση της πέμπτης εφαρμοσθεί σε μία μείζονα συγχορδία προκύπτει ένας τελείως καινούργιος συγχορδιακός σχηματισμός (με μεγάλη και ελαττωμένη τρίτη), ενώ εάν η ίδια επιχειρηθεί σε μία ελάσσονα συγχορδία τότε την μεταβάλλει σε ελαττωμένη. Προφανώς, μία ελαττωμένη συγχορδία φέρει ήδη ελαττωμένη πέμπτη και έτσι δεν μπορεί να αλλοιωθεί περαιτέρω κατά τον ίδιο τρόπο, ενώ η βάρυνση της πέμπτης μίας αυξημένης συγχορδίας θα είχε ως αποτέλεσμα την αναγωγή της σε μία “φυσική” μείζονα συγχορδία με καθαρή πέμπτη.

Η συγχορδία της ενεργής δεσπόζουσας με πέμπτη βαρυμένη είναι σε όλες τις εκδοχές της κατάλληλη τόσο για τον μείζονα όσο και για τον ελάσσονα τρόπο. Οι απλούστερες μορφές της παρουσιάζονται στα ακόλουθα παραδείγματα: πρόκειται για την τρίφωνη συγχορδία της δεσπόζουσας με πέμπτη βαρυμένη ($V^{5\flat}$· Παράδειγμα 5.11), την τετράφωνη συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης και πέμπτης βαρυμένης ($V^{7}_{5\flat}$· Παράδειγμα 5.12) αλλά και την – παράγωγη της προηγούμενης – τρίφωνη συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης και πέμπτης βαρυμένης χωρίς θεμέλιο ($vii^{3\flat}$· Παράδειγμα 5.13):[5]
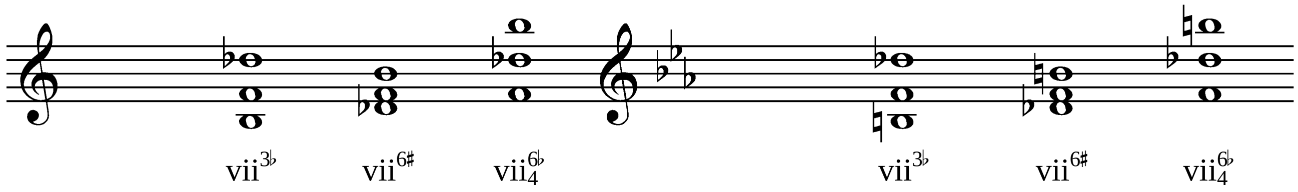


Παράδειγμα 5.11

[5] Υπενθυμίζεται ότι το ειδικό σύμβολο ^{o} χρησιμοποιείται μόνο για τις “φυσικές” ελαττωμένες συγχορδίες, δηλαδή για όσες παράγονται απευθείας από τους φθόγγους των κλιμάκων του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου, δίχως περαιτέρω αλλοιώσεις· συνεπώς, η αξιοποίησή του δεν είναι δυνατή για τον συμβολισμό των αλλοιωμένων συγχορδιών που παρουσιάζονται στην συνέχεια, ακόμη κι αν αυτές καθίστανται ελαττωμένες.

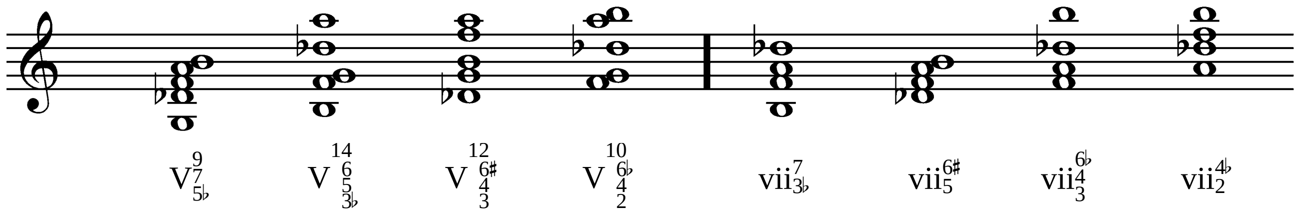


Παράδειγμα 5.12

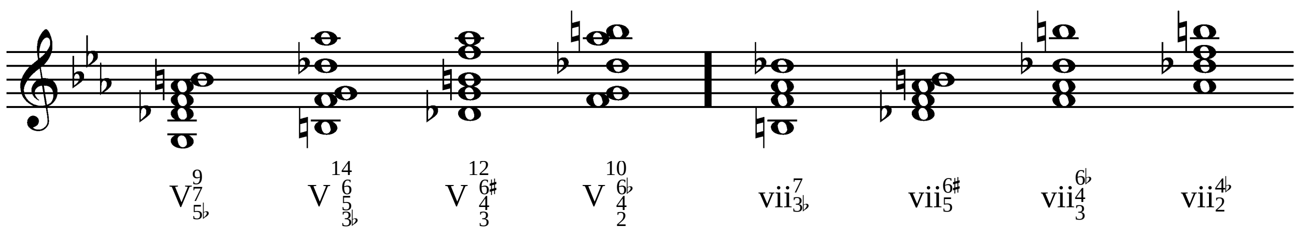


Παράδειγμα 5.13

Επιπλέον, με την προσθήκη ενάτης σχηματίζονται οι τύποι αλλοιωμένης δεσπόζουσας μετ' ενάτης και πέμπτης βαρυμένης, με ή χωρίς θεμέλιο ($V^{9}_{\substack{7\\5\flat}}$ και $vii^{7}_{3\flat}$), που αντιστοιχούν στον μείζονα (Παράδειγμα 5.14) και τον ελάσσονα τρόπο (Παράδειγμα 5.15). Φυσικά, οι εκδοχές του ελάσσονος τρόπου, με μικρή ένατη, είναι αξιοποιήσιμες ως "δάνειες" και στον μείζονα τρόπο με την αναγκαία πρόσθετη σήμανση σε επίπεδο συμβολισμού: $V^{9\flat}_{\substack{7\\5\flat}}$ ($V^{\substack{14\flat\\6}}_{\substack{5\\3\flat}}$, $V^{\substack{12\flat\\6\sharp}}_{\substack{4\\3}}$, $V^{\substack{10\flat\\6\flat}}_{\substack{4\\2}}$) και $vii^{o7}_{3\flat}$ ($vii^{o6\sharp}_{5}$, $vii^{o6\flat}_{\substack{4\\3}}$, $vii^{o4\flat}_{2}$).



Παράδειγμα 5.14



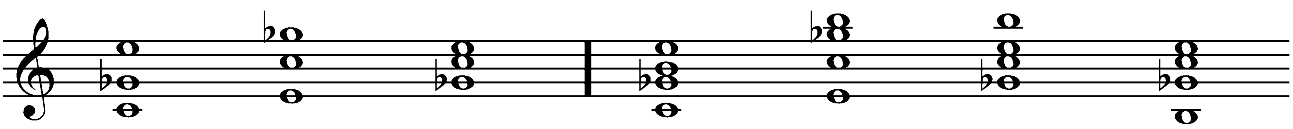
Παράδειγμα 5.15

Όλοι οι παραπάνω τύποι αλλοιωμένων συγχορδιών μπορούν επίσης να χρησιμεύσουν σε παρενθετικές δεσπόζουσες για την τονικοποίηση οποιασδήποτε άλλης περιοχής του μείζονος αλλά και του ελάσσονος τρόπου. Άλλωστε, σε αυτό το αρμονικό υλικό (βλ. ειδικότερα στα Παραδείγματα 5.12, 5.13 και 5.15) εμπεριέχονται και οι τρεις γνωστές συγχορδίες έκτης αυξημένης που εν πρώτοις αξιοποιήθηκαν αποκλειστικά ως αλλοιωμένες διπλές δεσπόζουσες και μόλις από τις αρχές του 19ου αιώνος και έπειτα άρχισαν πλέον να χρησιμοποιούνται και ως απλές δεσπόζουσες υπό την ίδια αυτή μορφή ($V^{6\sharp}_{\substack{4\\3}}$, $vii^{6\sharp}$ και $vii^{o6\sharp}_{5}$)![6] Εμβαθύνοντας λοιπόν στις πολλαπλές δυνατότητες που υφίστανται για

[6] Για ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα, βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ. 73 κ.εξ.

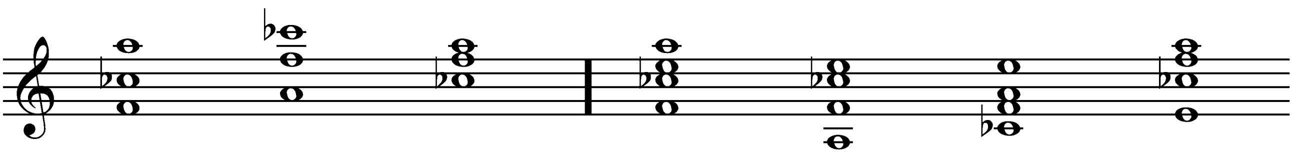
τον σχηματισμό παρενθετικών δεσποζουσών με πέμπτη βαρυμένη, διαπιστώνουμε, κατ’ αρχάς, ότι το σύνολο των παραπάνω συγχορδιακών τύπων μπορεί μεν να χρησιμεύσει για την διπλή δεσπόζουσα στον μείζονα τρόπο ($\mathrm{V}^{5\flat}$/V, $\mathrm{V}^{7}_{5\flat}$/V, $\mathrm{vii}^{3\flat}$/V, $\mathrm{V}^{\substack{9\\7}}_{5\flat}$/V, $\mathrm{vii}^{7}_{3\flat}$/V [$\mathrm{vii}^{ø7}_{3\flat}$/V], $\mathrm{V}^{\substack{9\flat\\7}}_{5\flat}$/V και $\mathrm{vii}^{o7}_{3\flat}$/V), όχι όμως και στον ελάσσονα, προς τον οποίον οι συγχορδίες με μεγάλη ένατη είναι τελείως ασύμβατες (οπότε διαθέσιμες απομένουν εν προκειμένω οι $\mathrm{V}^{5\flat}$/V ή $\mathrm{V}^{5\flat}$/v, $\mathrm{V}^{7}_{5\flat}$/V ή $\mathrm{V}^{7}_{5\flat}$/v, $\mathrm{vii}^{3\flat}$/V ή $\mathrm{vii}^{3\flat}$/v, $\mathrm{V}^{\substack{9\\7}}_{5\flat}$/V [$\mathrm{V}^{\substack{9\flat\\7}}_{5\flat}$/V] ή $\mathrm{V}^{\substack{9\\7}}_{5\flat}$/v και $\mathrm{vii}^{7}_{3\flat}$/V [$\mathrm{vii}^{o7}_{3\flat}$/V] ή $\mathrm{vii}^{7}_{3\flat}$/v, οι οποίες αναφέρονται εξίσου στην μείζονα όπως και στην ελάσσονα συγχορδία της δεσπόζουσας). Ανάλογη διαφοροποίηση ισχύει προσέτι για τις αντίστοιχες αλλοιωμένες παρενθετικές δεσπόζουσες της υποδεσπόζουσας στον μείζονα ($\mathrm{V}^{5\flat}$/IV, $\mathrm{V}^{7}_{5\flat}$/IV, $\mathrm{vii}^{3\flat}$/IV, $\mathrm{vii}^{7}_{3\flat}$/IV [$\mathrm{vii}^{ø7}_{3\flat}$/IV] και $\mathrm{vii}^{o7}_{3\flat}$/IV) και στον ελάσσονα τρόπο ($\mathrm{V}^{5\flat}$/iv, $\mathrm{V}^{7}_{5\flat}$/iv, $\mathrm{vii}^{3\flat}$/iv και $\mathrm{vii}^{7}_{3\flat}$/iv [$\mathrm{vii}^{o7}_{3\flat}$/iv]), αλλά και ανάμεσα στις παρενθετικές δεσπόζουσες με πέμπτη βαρυμένη των δευτερευουσών συγχορδιών του ελάσσονος τρόπου ($\mathrm{V}^{5\flat}$/III, $\mathrm{V}^{7}_{5\flat}$/III, $\mathrm{vii}^{3\flat}$/III, $\mathrm{vii}^{7}_{3\flat}$/III [$\mathrm{vii}^{ø7}_{3\flat}$/III] και $\mathrm{vii}^{o7}_{3\flat}$/III· $\mathrm{V}^{5\flat}$/VI, $\mathrm{V}^{7}_{5\flat}$/VI, $\mathrm{vii}^{3\flat}$/VI, $\mathrm{vii}^{7}_{3\flat}$/VI [$\mathrm{vii}^{ø7}_{3\flat}$/VI] και $\mathrm{vii}^{o7}_{3\flat}$/VI· $\mathrm{V}^{5\flat}$/VII, $\mathrm{V}^{7}_{5\flat}$/VII, $\mathrm{vii}^{3\flat}$/VII, $\mathrm{vii}^{7}_{3\flat}$/VII [$\mathrm{vii}^{ø7}_{3\flat}$/VII] και $\mathrm{vii}^{o7}_{3\flat}$/VII· $\mathrm{V}^{5\flat}/\mathrm{II_N}$, $\mathrm{V}^{7}_{5\flat}/\mathrm{II_N}$, $\mathrm{vii}^{3\flat}/\mathrm{II_N}$, $\mathrm{vii}^{7}_{3\flat}/\mathrm{II_N}$ [$\mathrm{vii}^{ø7}_{3\flat}/\mathrm{II_N}$] και $\mathrm{vii}^{o7}_{3\flat}/\mathrm{II_N}$) και του μείζονος ($\mathrm{V}^{5\flat}$/ii, $\mathrm{V}^{7}_{5\flat}$/ii, $\mathrm{vii}^{3\flat}$/ii και $\mathrm{vii}^{7}_{3\flat}$/ii [$\mathrm{vii}^{o7}_{3\flat}$/ii]· $\mathrm{V}^{5\flat}$/iii, $\mathrm{V}^{7}_{5\flat}$/iii, $\mathrm{vii}^{3\flat}$/iii και $\mathrm{vii}^{7}_{3\flat}$/iii [$\mathrm{vii}^{o7}_{3\flat}$/iii]· $\mathrm{V}^{5\flat}$/vi, $\mathrm{V}^{7}_{5\flat}$/vi, $\mathrm{vii}^{3\flat}$/vi και $\mathrm{vii}^{7}_{3\flat}$/vi [$\mathrm{vii}^{o7}_{3\flat}$/vi]· $\mathrm{V}^{5\flat}$/iii/V, $\mathrm{V}^{7}_{5\flat}$/iii/V, $\mathrm{vii}^{3\flat}$/iii/V και $\mathrm{vii}^{7}_{3\flat}$/iii/V [$\mathrm{vii}^{o7}_{3\flat}$/iii/V]).

Οι τρίφωνες αλλά και οι (ακόμη σπανιότερες) τετράφωνες συγχορδίες της τονικής και της υποδεσπόζουσας με πέμπτη βαρυμένη του μείζονος τρόπου έχουν ως εξής:



$\mathrm{I}^{5\flat}$ $\mathrm{I}^{6}_{3\flat}$ $\mathrm{I}^{6\sharp}_{4}$ $\mathrm{I}^{7}_{5\flat}$ $\mathrm{I}^{\substack{6\\5}}_{3\flat}$ $\mathrm{I}^{\substack{6\sharp\\4}}_{3}$ $\mathrm{I}^{6\flat}_{2}$ ($\mathrm{I}^{\substack{6\flat\\4}}_{2}$)
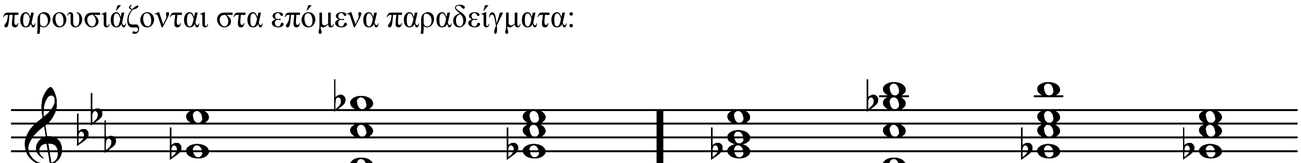
Παράδειγμα 5.16



$\mathrm{IV}^{5\flat}$ $\mathrm{IV}^{6}_{3\flat}$ $\mathrm{IV}^{6\sharp}_{4}$ $\mathrm{IV}^{7}_{5\flat}$ $\mathrm{IV}^{\substack{6\\5}}_{3\flat}$ $\mathrm{IV}^{\substack{6\sharp\\4}}_{3}$ $\mathrm{IV}^{6\flat}_{2}$ ($\mathrm{IV}^{\substack{6\flat\\4}}_{2}$)

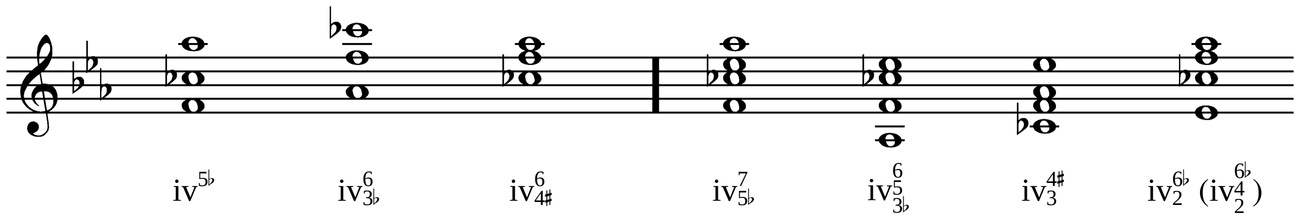
Παράδειγμα 5.17

Οι αντίστοιχες συγχορδίες του ελάσσονος τρόπου (συμπεριλαμβανομένων και των εναλλακτικών τετράφωνων εκδοχών τόσο της τονικής με προσαγωγέα και πέμπτη βαρυμένη όσο και της “υβριδικής” μείζονος υποδεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης μικρής και πέμπτης βαρυμένης) παρουσιάζονται στα επόμενα παραδείγματα:

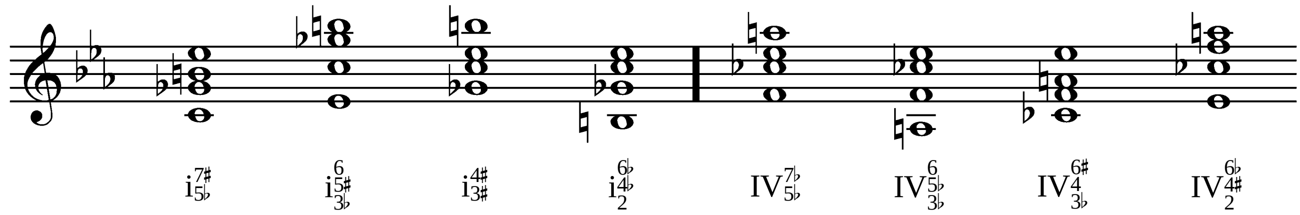


$\mathrm{i}^{5\flat}$ $\mathrm{i}^{6}_{3\flat}$ $\mathrm{i}^{6}_{4\sharp}$ $\mathrm{i}^{7}_{5\flat}$ $\mathrm{i}^{\substack{6\\5}}_{3\flat}$ $\mathrm{i}^{4\sharp}_{3}$ $\mathrm{i}^{6\flat}_{2}$ ($\mathrm{i}^{\substack{6\flat\\4}}_{2}$)

Παράδειγμα 5.18



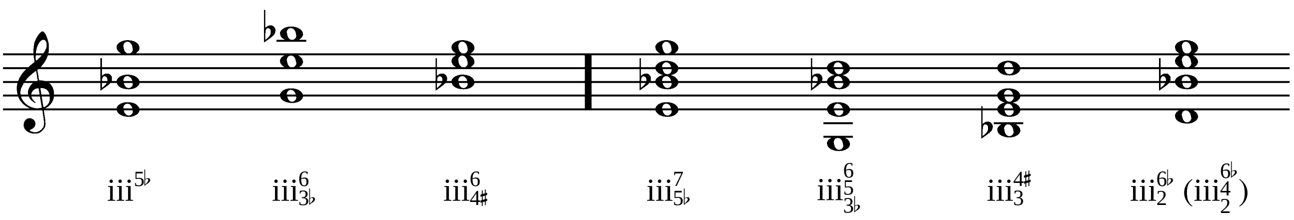
Παράδειγμα 5.19



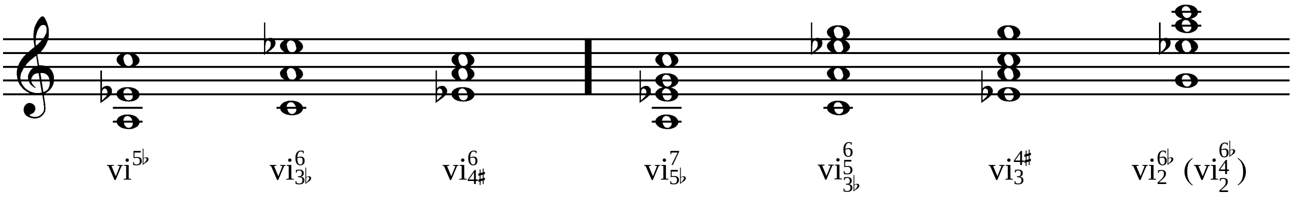
Παράδειγμα 5.20

Από τις παραπάνω αλλοιωμένες συγχορδίες, οι τρίφωνες της μείζονος αλλά και της ελάσσονος υποδεσπόζουσας μπορούν να αποτελέσουν πρότυπα για την διαμόρφωση αντίστοιχων συγχορδιών παρενθετικής υποδεσπόζουσας με πέμπτη βαρυμένη στο πλαίσιο ευρύτερων τονικοποιήσεων με αναφορά σε οποιαδήποτε άλλη περιοχή στον μείζονα αλλά και στον ελάσσονα τρόπο. Πιο συγκεκριμένα, στον μείζονα τρόπο η διπλή υποδεσπόζουσα και η παρενθετική υποδεσπόζουσα της δεσπόζουσας μπορούν να είναι μείζονες αλλά και ελάσσονες με πέμπτη βαρυμένη ($IV^{5\flat}$/IV αλλά και $iv^{5\flat}$/IV, $IV^{5\flat}$/V αλλά και $iv^{5\flat}$/V), ενώ οι αντίστοιχες αλλοιωμένες παρενθετικές υποδεσπόζουσες όλων των δευτερευουσών συγχορδιών είναι αποκλειστικά ελάσσονες ($iv^{5\flat}$/ii, $iv^{5\flat}$/iii, $iv^{5\flat}$/vi, $iv^{5\flat}$/iii/V)· αντίθετα, η διπλή υποδεσπόζουσα και η παρενθετική υποδεσπόζουσα της δεσπόζουσας του ελάσσονος τρόπου μπορούν να είναι μόνον ελάσσονες συγχορδίες με πέμπτη βαρυμένη ($iv^{5\flat}$/iv, $iv^{5\flat}$/v), αλλά οι δευτερεύουσες συγχορδίες διαθέτουν εν προκειμένω από δύο τύπους παρενθετικής υποδεσπόζουσας με πέμπτη βαρυμένη ($IV^{5\flat}$/III αλλά και $iv^{5\flat}$/III, $IV^{5\flat}$/VI αλλά και $iv^{5\flat}$/VI, $IV^{5\flat}$/VII αλλά και $iv^{5\flat}$/VII, $IV^{5\flat}$/II_N αλλά και $iv^{5\flat}$/II_N).

Η βάρυνση της πέμπτης δύναται περαιτέρω να εφαρμοσθεί σε δύο από τις – τρίφωνες είτε τετράφωνες – δευτερεύουσες συγχορδίες του μείζονος τρόπου: αφ' ενός στην σχετική της δεσπόζουσας ή αντιθετική της τονικής (Παράδειγμα 5.21) και αφ' ετέρου στην σχετική ελάσσονα ή αντιθετική της υποδεσπόζουσας (Παράδειγμα 5.22), η οποία μάλιστα υπό αυτήν την μορφή είναι – ως γνωστόν – αξιοποιήσιμη και στον αντίθετο τρόπο ως "υβριδική" συγχορδία (βλ. ενότητες 1.5 και 2.4). Οι υπόλοιπες όμως δευτερεύουσες συγχορδίες του μείζονος τρόπου δεν επιδέχονται κανενός είδους αλλοίωση, καθ' ότι η βάρυνση της πέμπτης τους θα είχε ως αποτέλεσμα την μετάλλαξή τους σε άλλες, ήδη υφιστάμενες συγχορδίες: συγκεκριμένα, η βάρυνση της πέμπτης στην σχετική της υποδεσπόζουσας – με ή χωρίς έβδομη – σηματοδοτεί την μετατροπή της συγχορδίας αυτής στην αντίστοιχη χαρακτηριστική υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη έκτη (ή με έκτη αντί πέμπτης) του ελάσσονος τρόπου (επομένως, η οικεία ii^7 μετασχηματίζεται κατ' αυτόν τον τρόπο στην δάνεια $ii^{ø7}$ ή ii^7/i, όπως και η ελάσσων ii στην ελαττωμένη ii^o ή ii/i του αντίθετου τρόπου), ενώ και στην περίπτωση της αντιθετικής της δεσπόζουσας σε τρίφωνη ή τετράφωνη εκδοχή (iii/V και iii^7/V) η ίδια αλλοίωση θα οδηγούσε απλώς στην μετατροπή της δεδομένης συγχορδίας σε μία δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης ή μετ' ενάτης χωρίς θεμέλιο (ήτοι σε vii και vii^7, αντίστοιχα).

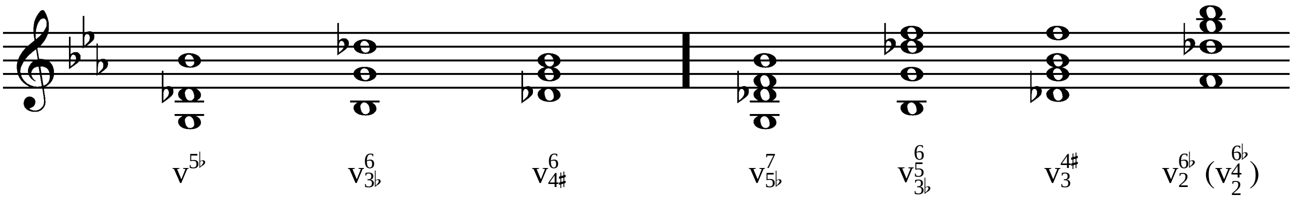


Παράδειγμα 5.21

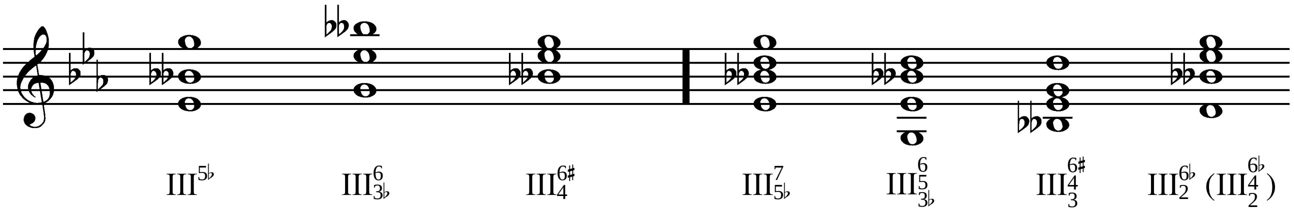


Παράδειγμα 5.22

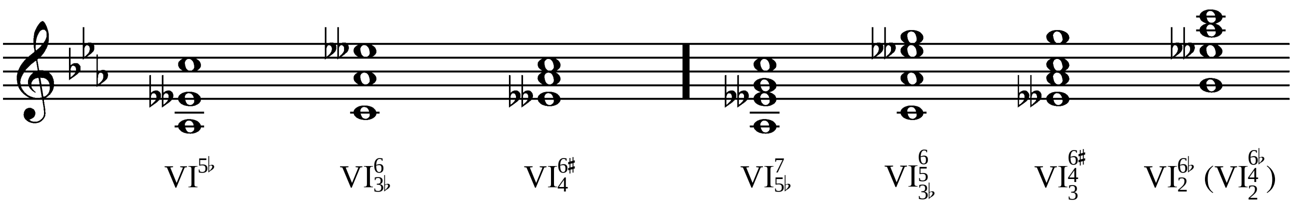
Αντίθετα, όλες οι δευτερεύουσες συγχορδίες του ελάσσονος τρόπου, καθώς και η ελάσσων δεσπόζουσα, μπορούν να αλλοιωθούν με την βάρυνση της πέμπτης τους· στα παραδείγματα που ακολουθούν παρουσιάζονται λοιπόν οι τρίφωνες και οι τετράφωνες τοιουτοτρόπως αλλοιωμένες εκδοχές της ελάσσονος δεσπόζουσας (Παράδειγμα 5.23), της σχετικής μείζονος ή αντιθετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (Παράδειγμα 5.24), της σχετικής της ελάσσονος υποδεσπόζουσας ή αντιθετικής της τονικής (Παράδειγμα 5.25), της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (Παράδειγμα 5.26) καθώς και της αντιθετικής της ελάσσονος υποδεσπόζουσας ή “ναπολιτάνικης” συγχορδίας (Παράδειγμα 5.27).



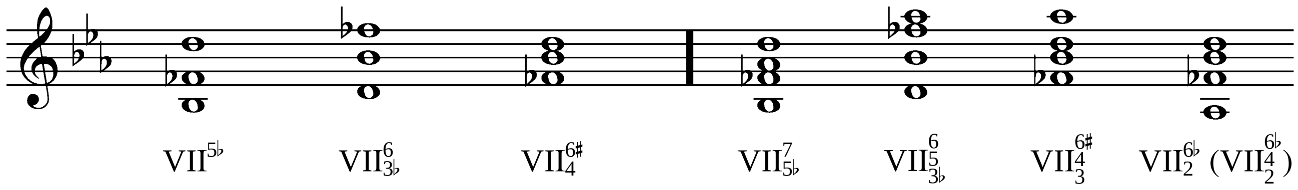
Παράδειγμα 5.23



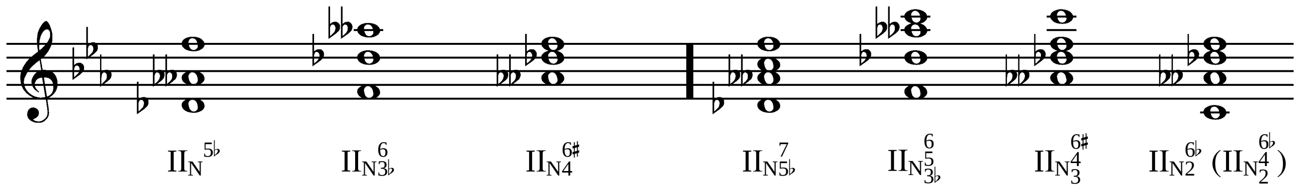
Παράδειγμα 5.24



Παράδειγμα 5.25



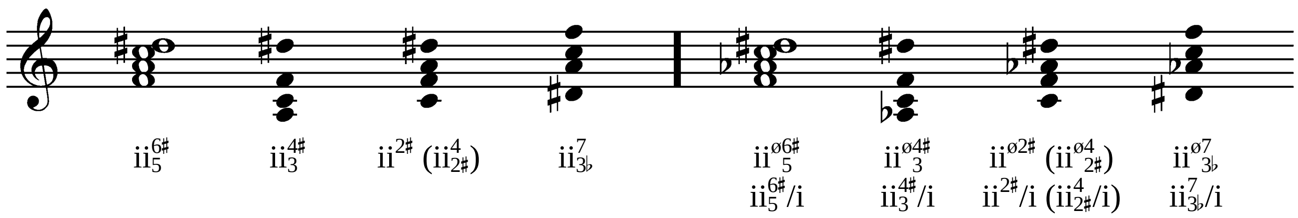
Παράδειγμα 5.26



Παράδειγμα 5.27

5.3. Άλλες αλλοιωμένες συγχορδίες

Η αλλοίωση της επιπρόσθετης έκτης σε μία τετράφωνη συγχορδία υποδεσπόζουσας είναι εφικτή, αν και με ορισμένους περιορισμούς. Κατά πρώτον, η επιπρόσθετη έκτη είναι αδύνατον να βαρυνθεί διότι, όπως έχει ήδη εξηγηθεί (στην ενότητα 2.2), η τάση της είναι πάντοτε ανιούσα. Κατά δεύτερον, η εναπομείνασα δυνατότητα της όξυνσης της επιπρόσθετης έκτης είναι εφαρμόσιμη μόνο στο πλαίσιο του μείζονος τρόπου, αφού ισοδυναμεί με την μελωδική πορεία $\sharp\hat{2}$ – $\hat{3}$ στην αντίστοιχη κλίμακα (πρβλ. τις ανάλογες παρατηρήσεις που έγιναν παραπάνω, στην ενότητα 5.1, αναφορικά με την αδυναμία αξιοποίησης οιασδήποτε συγχορδίας δεσπόζουσας με πέμπτη οξυμένη στον ελάσσονα τρόπο). Ως εκ τούτου, τόσο η συγχορδία της μείζονος υποδεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκτη αυξημένη ($ii_5^{6\sharp}$) όσο και αυτή της οιονεί "δάνειας" ελάσσονος υποδεσπόζουσας με επιπρόσθετη έκτη αυξημένη ($ii^{ø6\sharp}_{5}$ ή $ii_5^{6\sharp}$/i) που παρουσιάζονται στο Παράδειγμα 5.28 ανήκουν αποκλειστικά στο αρμονικό υλικό του μείζονος τρόπου, ενώ οι αναστροφές τους είναι εν γένει σπάνιες.[7]



Παράδειγμα 5.28

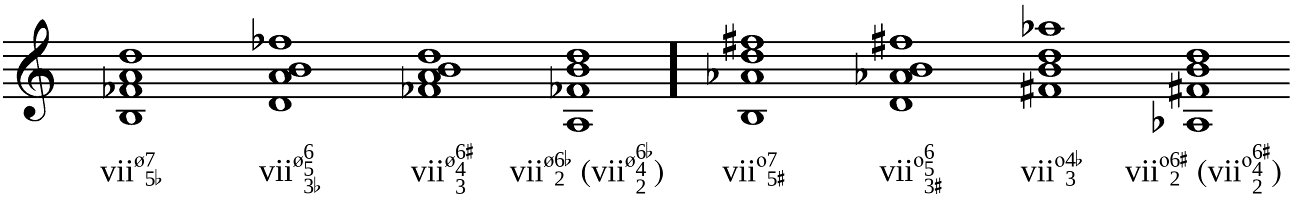
Κατ' επέκτασιν, οι παραπάνω αλλοιωμένες συγχορδίες μπορούν να χρησιμεύσουν και ως παρενθετικές υποδεσπόζουσες σε μείζονες συγχορδίες που επιδέχονται τονικοποίηση· για μεν τον μείζονα τρόπο, τούτο αφορά τις κύριες συγχορδίες της υποδεσπόζουσας (στους εναλλακτικούς τύπους αλλοιωμένης διπλής υποδεσπόζουσας $ii_5^{6\sharp}$/IV και $ii^{ø6\sharp}_{5}$/IV) και της δεσπόζουσας ($ii_5^{6\sharp}$/V και $ii^{ø6\sharp}_{5}$/V), ενώ στον ελάσσονα τρόπο οι παρενθετικές υποδεσπόζουσες με επιπρόσθετη έκτη αυξημένη ενδέχεται να απαντούν σε τονικοποιήσεις των δευτερευουσών συγχορδιών ($ii_5^{6\sharp}$/III και $ii^{ø6\sharp}_{5}$/III, $ii_5^{6\sharp}$/VI και $ii^{ø6\sharp}_{5}$/VI, $ii_5^{6\sharp}$/VII και $ii^{ø6\sharp}_{5}$/VII, $ii_5^{6\sharp}$/II_N και $ii^{ø6\sharp}_{5}$/II_N). Σημειωτέον, ακόμη, ότι η $ii_5^{6\sharp}$/III ταυτίζεται

[7] Ο De la Motte (ό.π., σ. 151) περιλαμβάνει επιπλέον στα παραδείγματά του και μία τρίφωνη συγχορδία "$ii^{6\sharp}$", η οποία νοείται αποκλειστικά ως μείζων υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη έκτη αυξημένη αντί πέμπτης σε ευθεία κατάσταση (και όχι ως σχετική της υποδεσπόζουσας σε πρώτη αναστροφή).

απολύτως ως προς το περιεχόμενο αλλά και την όψη της με την “γερμανική” συγχορδία έκτης αυξημένης ($vii^{6\sharp}_{5}/V$· βλ. ενότητα 3.2), ενώ παράλληλα είναι εναρμονίως ισοδύναμη και με την παρενθετική δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης της αντιθετικής της ελάσσονος υποδεσπόζουσας ή “ναπολιτάνικης” συγχορδίας (V^7/II_N· βλ. ενότητα 3.4).

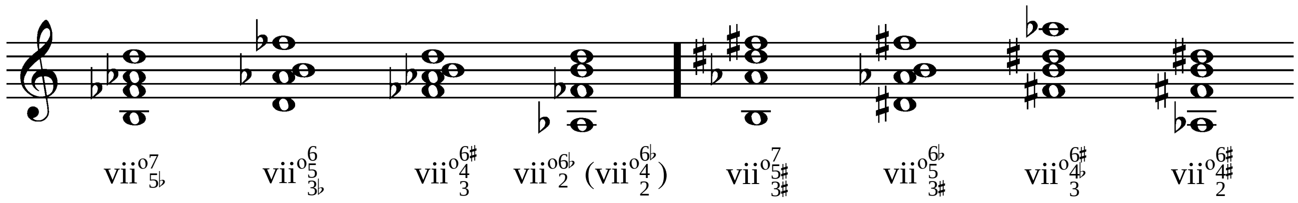
Η αλλοίωση της εβδόμης μίας συγχορδίας ανάγεται ως επί το πλείστον στην συνύπαρξη ενός ξένου φθόγγου με όσους συγκροτούν μία τρίφωνη συγχορδία: π.χ. μία δεσπόζουσα με έβδομη οξυμένη ($V^{7\sharp}$) ερμηνεύεται ως τρίφωνη συγχορδία δεσπόζουσας με επιπρόσθετη καθυστέρηση, επέρειση ή διαβατικό φθόγγο που τείνει είτε ανοδικά προς την θεμέλιο (7♯ – 8) είτε καθοδικά προς την φυσική έβδομη της ιδίας αυτής συγχορδίας (7♯ – 7♮ ή, ίσως, 8♭ – 7). Η συγκεκριμένη πρακτική μπορεί να εφαρμοσθεί επί τη βάσει μειζόνων (ακόμη και σε συνδυασμό με όξυνση ή βάρυνση της πέμπτης τους), ελασσόνων (πιθανόν σε συνδυασμό και με βάρυνση της πέμπτης τους) ή ενδεχομένως ακόμη και ελαττωμένων συγχορδιών με μικρή έβδομη, αλλά πάντως όχι αυξημένων (των οποίων η έβδομη είναι ήδη μεγάλη και βρίσκεται σε απόσταση ημιτονίου κάτω από την θεμέλιο) είτε μειζόνων ή ελασσόνων συγχορδιών με μεγάλη έβδομη, ούτε επίσης ελαττωμένων συγχορδιών με ελαττωμένη έβδομη (οι οποίες θα μετατρέπονταν έτσι σε ημιελαττωμένες). Από την άλλη πλευρά, η βάρυνση της εβδόμης μπορεί κατά τον ίδιο τρόπο να εμφανισθεί στο πλαίσιο μίας κατιούσας χρωματικής κίνησης με αναφορά τόσο σε μία μείζονα συγχορδία με μικρή ή μεγάλη έβδομη (πιθανόν σε συνδυασμό και με βάρυνση της πέμπτης της) όσο και σε μία ελάσσονα συγχορδία με μικρή έβδομη (και εδώ με δυνατότητα επιπρόσθετης βάρυνσης της πέμπτης της) ή ακόμη και σε μία αυξημένη συγχορδία με μεγάλη έβδομη, πλην όμως δεν νοείται σε συνάρτηση με μία ελαττωμένη συγχορδία με μικρή έβδομη (που κατ’ αυτόν τον τρόπο θα μετατρεπόταν απλώς σε μία διαφορετική συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης), ούτε φυσικά σε μία ελάσσονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη (η οποία θα μεταβαλλόταν εν προκειμένω σε ελάσσονα με μικρή έβδομη).

Απεναντίας, οι γνήσιες αυθύπαρκτες συγχορδίες με έβδομη οξυμένη ή βαρυμένη είναι περιορισμένες σε αριθμό αλλά και σε εύρος εφαρμογής στο ρεπερτόριο. Μία, ειδικά, από αυτές είναι βεβαίως ήδη γνώριμη: πρόκειται για την ελάσσονα τονική με προσαγωγέα, δηλαδή με όξυνση της φυσικής της εβδόμης ($i^{7\sharp}$· βλ. ενότητα 2.4). Οι υπόλοιπες σχετίζονται με την συγχορδία της – απλής ή παρενθετικής – δεσπόζουσας μετ’ ενάτης μεγάλης ή μικρής και εβδόμης είτε παράλληλα και πέμπτης οξυμένης ή βαρυμένης χωρίς θεμέλιο. Πρόκειται για σπάνιους συγχορδιακούς σχηματισμούς, όσοι εκ των οποίων δεν τυχαίνει να ταυτίζονται ως προς το περιεχόμενό τους με άλλους ήδη υφιστάμενους ($vii^{ø7}_{5\sharp}$ = ii^7/VI, $vii^{ø\,7}_{\,5\sharp\,3\sharp}$ = V^7/iii· βλ. ενότητες 4.2 και 3.3, αντίστοιχα)[8] παρατίθενται στα ακόλουθα παραδείγματα:

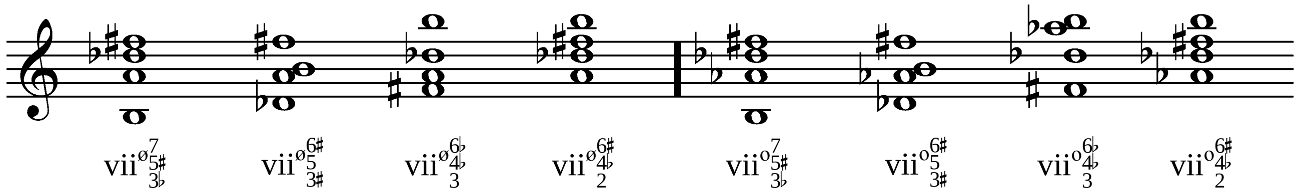


Παράδειγμα 5.29

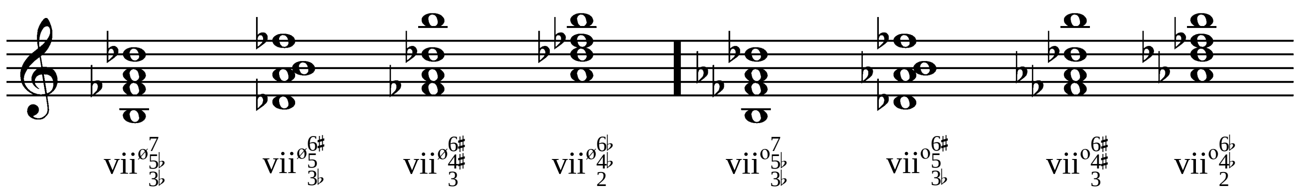
[8] Αξιοπαρατήρητη είναι και η ισοδυναμία της (απλής) δεσπόζουσας μετ’ ενάτης μικρής και εβδόμης οξυμένης χωρίς θεμέλιο σε τρίτη αναστροφή ($vii^{o6\sharp}_{2}$ ή $vii^{o\,6\sharp}_{\,4\,2}$· βλ. Παράδειγμα 5.29) με την “συγχορδία του Τριστάνου”, η οποία όμως, όπως έχει αποσαφηνισθεί στην ενότητα 3.2, λειτουργεί ως διπλή δεσπόζουσα.



Παράδειγμα 5.30



Παράδειγμα 5.31



Παράδειγμα 5.32

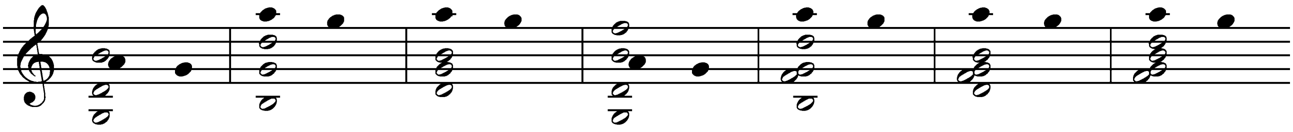
5.4. Ξένοι φθόγγοι

Από την εποχή του μπαρόκ και την πρακτική του basso continuo, η αντιμετώπιση των ξένων φθόγγων εξαρτιόταν σε απόλυτο βαθμό από την τοποθέτησή τους στην μουσική ροή: εάν συνέπιπταν με την εμφάνιση μίας συγχορδίας – ως καθυστερήσεις, επερείσεις ή τονισμένοι διαβατικοί φθόγγοι – τότε λαμβάνονταν υπ' όψιν και εμπεριέχονταν στην σημειογραφία του basso continuo, εκφραζόμενοι δια του αραβικού αριθμού που αντιστοιχούσε στην διαστηματική τους απόσταση από την βάση της συγχορδίας· αντίθετα, εάν εμφανίζονταν ανάμεσα σε δύο συγχορδίες – ως διαβατικοί φθόγγοι, ποικίλματα, προηγήσεις ή εκφυγές – τότε αγνοούνταν και δεν αποτυπώνονταν καθ' οιονδήποτε τρόπο στο στενογραφικό σημειογραφικό σύστημα της εποχής.[9] Η ίδια τακτική έχει διατηρηθεί επί της ουσίας και στους συμβολισμούς που χρησιμοποιούνται στην μετέπειτα αρμονική ανάλυση, όποτε βέβαια κρίνεται απαραίτητη η κατάδειξη των τονισμένων ξένων φθόγγων και δεν την αντιπαρέρχεται κανείς ως ευκόλως εννοούμενη.

Οι ξένοι φθόγγοι που μπορούν να συνυπάρξουν με τους "πραγματικούς", ήτοι τους φθόγγους που συγκροτούν μία δεδομένη συγχορδία, εμφανίζονται πάντοτε σε διάστημα δευτέρας – απλό ή σύνθετο, διατονικό ή χρωματικό αλλά και πάνω ή κάτω – από έναν ελλείποντα ή συνυπάρχοντα πραγματικό φθόγγο. Στην ακόλουθη κατηγοριοποίησή τους εξετάζονται κατά σειράν οι περιπτώσεις κατιούσας και ανιούσας καθυστέρησης (είτε ακόμη επέρεισης ή τονισμένου διαβατικού) της θεμελίου, της τρίτης, της πέμπτης αλλά και της εβδόμης μίας συγχορδίας.

Η κατιούσα καθυστέρηση της θεμελίου σε μία από τις υψηλότερες φωνές (οποιαδήποτε πλην του μπάσσου) παρουσιάζεται στο επόμενο παράδειγμα σε συνάρτηση με όλες τις καταστάσεις μίας τρίφωνης αλλά και μίας τετράφωνης συγχορδίας (εδώ, όπως και παρακάτω, χρησιμοποιείται τελείως ενδεικτικά η συγχορδία της δεσπόζουσας του μείζονος τρόπου):

9 Βλ. αναλυτικότερα: Joel Lester, *Compositional theory in the eighteenth century*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1992, σ. 61 και 209-210.



V^{9-8} V^{7-6} V^{6}_{5-4} V^{9-8}_{7} V^{7-6}_{5} $V^{\substack{6\\5-4}}_{3}$ V^{4}_{3-2}

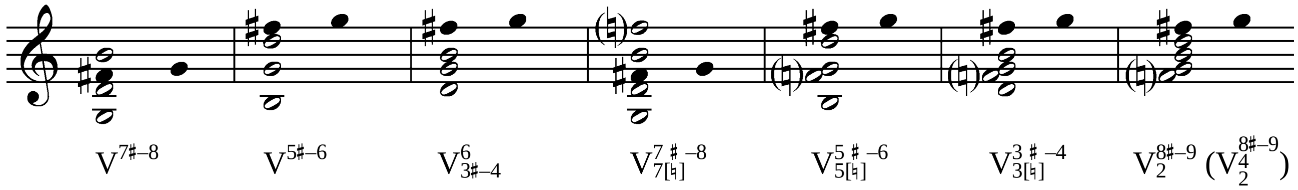
Παράδειγμα 5.33

Η διαστηματική απόσταση της δευτέρας από την θεμέλιο αποτυπώνεται εν προκειμένω με την μορφή του σύνθετου διαστήματος της ενάτης, καθώς το διάφωνο διάστημα της δευτέρας δεν επιτρέπεται εν γένει να λυθεί στην ταυτοφωνία, ενώ μπορεί κάλλιστα να υλοποιηθεί σε απόσταση μεγαλύτερη της οκτάβας και να λυθεί στην ογδόη (υπό την προϋπόθεση, βέβαια, ότι συνυπάρχουν παράλληλα και άλλοι φθόγγοι πέραν αυτών των δύο). Το ίδιο διάστημα της ενάτης διατηρείται επίσης σε όλες τις αναστροφές των συγχορδιών αυτών ανάμεσα σε δύο από τις υψηλότερες φωνές, που φέρουν ταυτόχρονα την καθυστέρηση της θεμελίου και την λύση της (αλλά σε υποκείμενη οκτάβα).

Μία τρίφωνη συγχορδία με επιπρόσθετη καθυστέρηση ενάτης δεν θα μπορούσε να ερμηνευθεί διαφορετικά, δηλαδή ως συγχορδία μετ' ενάτης, ελλείψει εβδόμης (πρβλ. την ενότητα 2.5). Αντίθετα, οι τετράφωνες συγχορδίες του ιδίου τύπου μπορούν να αναλυθούν και ως διαδοχές δύο διαφορετικών συγχορδιών, όπου η αρχική συγχορδία μετ' ενάτης μετασχηματίζεται σε μία συγχορδία μεθ' εβδόμης επί της ιδίας θεμελίου. Έτσι, η V^{9-8}_{7} δύναται – ανάλογα με τα συμφραζόμενα και εφ' όσον δεν δημιουργείται αδικαιολόγητη πύκνωση του αρμονικού ρυθμού – να ερμηνευθεί και ως διαδοχή V^{9}_{7} – V^{7}, η V^{7-6}_{5} ως $V^{\substack{14\\6}}_{5}$ – V^{6}_{5}, η $V^{\substack{6\\5-4}}_{3}$ ως $V^{\substack{12\\4}}_{3}$ – V^{4}_{3} και η V^{4}_{3-2} ως $V^{\substack{10\\4}}_{2}$ – V^{2} (ή V^{4}_{2}). Από την άλλη πλευρά, η έλλειψη της θεμελίου, ακόμη και στις αναστροφές, θα μετέτρεπε όλες αυτές τις συγχορδίες με επιπρόσθετη καθυστέρηση ενάτης σε διαφορετικές συγχορδίες μεθ' εβδόμης, θεμελιωμένες μία τρίτη υψηλότερα από τις αρχικές: στην θέση λοιπόν τόσο της V^{7-6} όσο και της V^{7-6}_{5} θα εμφανιζόταν η vii^{7}, στην θέση της V^{6}_{5-4} αλλά και της $V^{\substack{6\\5-4}}_{3}$ η vii^{6}_{5}, ενώ στην θέση της V^{4}_{3-2} η vii^{4}_{3}. Το ίδιο ισχύει, ασφαλώς, και για κάθε άλλη συγχορδία: π.χ. εάν η θεμέλιος της μείζονος τονικής αντικαθίστατο από την ένατη, τότε η συγχορδία αυτή θα έπαυε πια να είναι η τονική και θα μετατρεπόταν σε μία iii^{7}, ενώ με την ίδια διαδικασία από την ελάσσονα υποδεσπόζουσα θα παραγόταν μία VI^{7} κ.ο.κ. Το συμπέρασμα που προκύπτει από τις παραπάνω παρατηρήσεις είναι ότι όποτε η θεμέλιος μίας συγχορδίας δεν συνυπάρχει με την καθυστέρησή της, η αρμονική ανάλυση καθίσταται διφορούμενη με την εμφιλοχώρηση μίας εντελώς διαφορετικής συγχορδίας αντί της θεώρησης ενός μεμονωμένου ξένου φθόγγου (πρβλ. τον αντίστροφο μετασχηματισμό μίας συγχορδίας με επιπρόσθετη έκτη, όπου ο φθόγγος αυτός αποτελεί παράλληλα και την θεμέλιο μίας διαφορετικής πλέον συγχορδίας, η οποία τοποθετείται μία τρίτη χαμηλότερα από την αρχική: π.χ. IV με επιπρόσθετη έκτη = ii^{6}_{5} κ.λπ.).

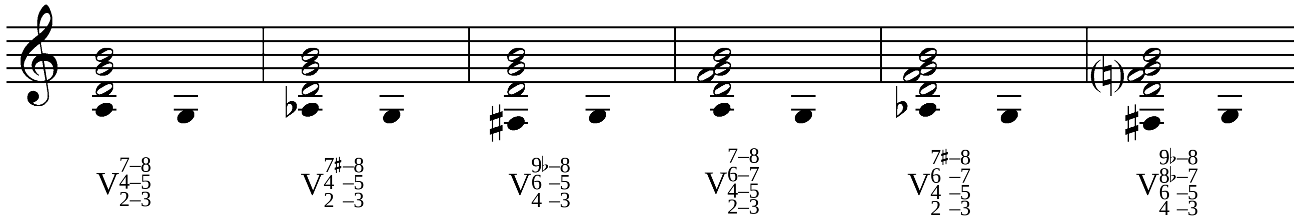
Το διάστημα της ενάτης πάνω από την θεμέλιο μπορεί να είναι μεγάλο ή μικρό ανάλογα με την κλίμακα του εκάστοτε τρόπου. Όσον αφορά την συγχορδία της δεσπόζουσας, για παράδειγμα, είναι γνωστό ότι η ένατη πάνω από την θεμέλιό της είναι μεγάλη στον μείζονα τρόπο αλλά μικρή στον ελάσσονα. Ενδέχεται, ωστόσο, η καθυστέρηση της θεμελίου να αλλοιωθεί χρωματικά και από μεγάλη η ένατη να γίνει μικρή· εν τοιαύτη περιπτώσει, τούτο δηλώνεται με μία επιπρόσθετη ύφεση: π.χ. $V^{9\flat-8}_{7}$, αλλά και $ii^{7\flat-6}_{5}$ στον μείζονα τρόπο ή ακόμη $i^{6}_{5\flat-4}$ στον ελάσσονα τρόπο κ.ο.κ.

Η ανιούσα καθυστέρηση της θεμελίου μπορεί να λάβει μόνο την μορφή ενός τεχνητού προσαγωγέα (συνεπώς, το διάστημα της δευτέρας εδώ δεν μπορεί να είναι ποτέ μεγάλο) που συνυπάρχει με την θεμέλιο σε απόσταση εβδόμης μεγάλης αλλά παράλληλα και με την έβδομη μίας τετράφωνης συγχορδίας σε απόσταση ογδόης αυξημένης ή ελαττωμένης:



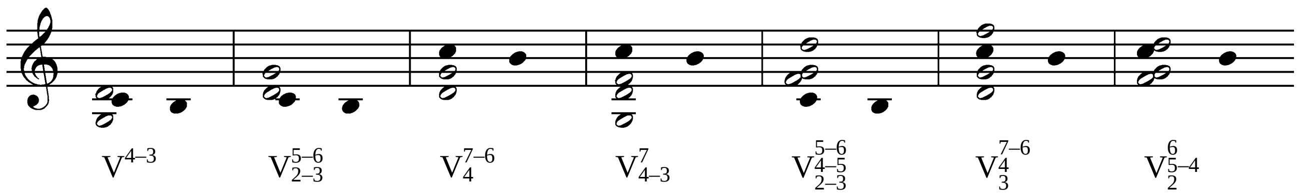
Παράδειγμα 5.34

Απ’ όλα τα προηγούμενα παραδείγματα κατιούσας αλλά και ανιούσας καθυστέρησης της θεμελίου απουσιάζει η περίπτωση όπου αυτή εκδηλώνεται στην γραμμή του μπάσσου. Εδώ, η αποσιώπηση του ξένου φθόγγου αποτελεί μάλλον την καλύτερη σημειογραφική λύση, διότι η αναφορά των διαστηματικών σχέσεων που αυτός διαμορφώνει με τους υπερκείμενους συστατικούς φθόγγους της εκάστοτε συγχορδίας αυξάνει σε υπερθετικό βαθμό την πολυπλοκότητα των αρμονικών συμβολισμών:



Παράδειγμα 5.35

Η επόμενη κατηγορία καθυστερήσεων αφορά την τρίτη μίας συγχορδίας. Πρόκειται για την ευρύτερα εφαρμοζόμενη στο ρεπερτόριο αλλά και την πλέον εύχρηστη και εύηχη περίπτωση απ’ όλες όσες εξετάζονται στην παρούσα ενότητα, δεδομένου άλλωστε του ότι η καθυστέρηση και η λύση της τρίτης κατά κανόνα δεν εμφανίζονται σε συνήχηση αλλά σε διαδοχή. Η κατιούσα καθυστέρηση της τρίτης αφομοιώνεται (και αποτυπώνεται σημειογραφικά) σε μία τρίφωνη ή τετράφωνη συγχορδία ως εξής:

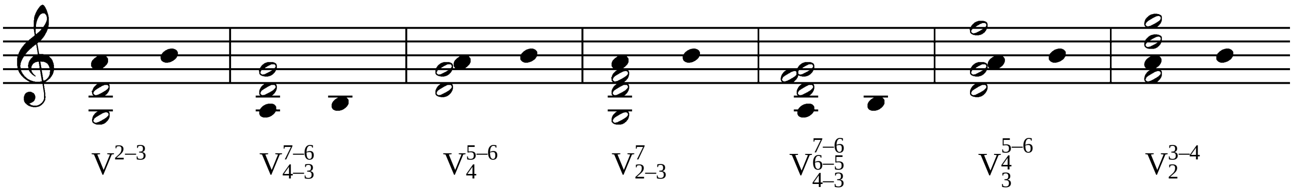


Παράδειγμα 5.36

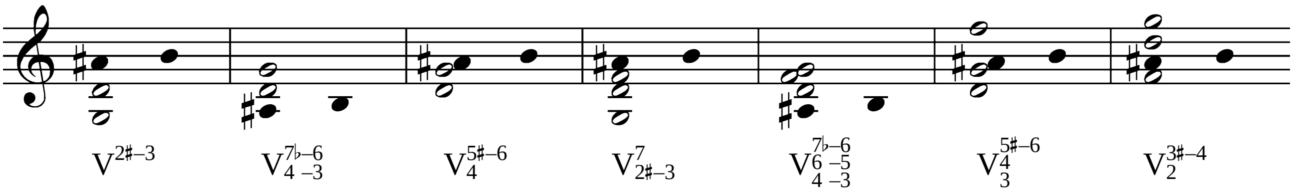
Στις ελάσσονες και τις ελαττωμένες συγχορδίες (καθώς και στις τετράφωνες συγχορδίες μεθ’ εβδόμης που παράγονται από αυτές), όπου η τρίτη είναι μικρή, είθισται η κατιούσα καθυστέρησή της να απέχει από αυτήν κατά τόνο (και όχι καθ’ ημιτόνιο, όπως στο παραπάνω παράδειγμα, όπου εμφανίζεται ενδεικτικά η μείζων συγχορδία της δεσπόζουσας). Παρ’ όλα αυτά, μπορεί η απόσταση αυτή να συρρικνωθεί κατά το ήμισυ με ένα χρωματικό ημιτόνιο, σε περίπτωση έντονης έλξεως – και άρα βάρυνσης – της υπερκείμενης μελωδικής βαθμίδας από την τρίτη της συγχορδίας: π.χ. $\text{iii}^{4\flat-3}$,[10] $\text{ii}^{ø\,7\flat-6}_{\,4\;3}$ κ.λπ.

[10] Ακουστικά, η καθυστέρηση αυτή είναι εναρμονίως ισοδύναμη με την άμεση διαδοχή δύο ομωνύμων συγχορδιών: III – iii. Ωστόσο, τα αρμονικά συμφραζόμενα είναι τελείως διαφορετικά και δεν επιτρέπουν την συγκεκριμένη αναγωγή.

Η ανιούσα καθυστέρηση της τρίτης δύναται ομοίως να απέχει κατά τόνο ή ημιτόνιο (εφ' όσον οξυνθεί) από την λύση της στο πλαίσιο μίας μείζονος ή μίας αυξημένης συγχορδίας (καθώς και των τετράφωνων παραγώγων τους), ενώ περιορίζεται στο διάστημα της μικρής δευτέρας – με όξυνση της υποκείμενης μελωδικής βαθμίδας εν ανάγκη – στις υπόλοιπες περιπτώσεις. Στα παραδείγματα που ακολουθούν παρουσιάζονται και οι δύο αυτές δυνατότητες επί της (μείζονος) συγχορδίας της δεσπόζουσας:

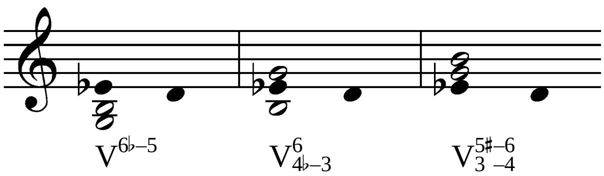


Παράδειγμα 5.37



Παράδειγμα 5.38

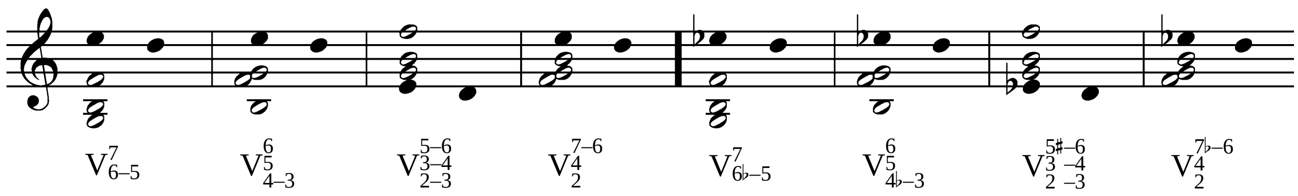
Η καθυστέρηση της πέμπτης μίας συγχορδίας είναι επίσης αξιοποιήσιμη, καίτοι συχνά το αποτέλεσμά της ταυτίζεται με την εναλλαγή δύο διαφορετικών συγχορδιών. Τούτο αφορά ειδικότερα την περίπτωση της κατιούσας διατονικής καθυστέρησης σε μία τρίφωνη συγχορδία: αν αυτή είναι μείζων, τότε εναλλάσσεται με την σχετική της (π.χ. "V^{6-5}" = iii^6 – V), ενώ εάν είναι ελάσσων με την αντιθετική της (π.χ. "v^{6-5}" = III^6 – v) ως επί το πλείστον, διότι εδώ υπάρχουν και δύο εξαιρέσεις (η "ii^{6-5}" = vii^6 – ii στον μείζονα τρόπο και η "iv^{6-5}" = ii^6 – iv στον ελάσσονα).[11] Κατά συνέπειαν, αυτού του τύπου η καθυστέρηση έχει συνήθως νόημα υπό την προϋπόθεση της υλοποίησής της κατά τρόπον χρωματικό, όπως στο Παράδειγμα 5.39, ειδάλλως στο πλαίσιο μίας τετράφωνης συγχορδίας, διατονικά ή χρωματικά, όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 5.40.[12]



Παράδειγμα 5.39

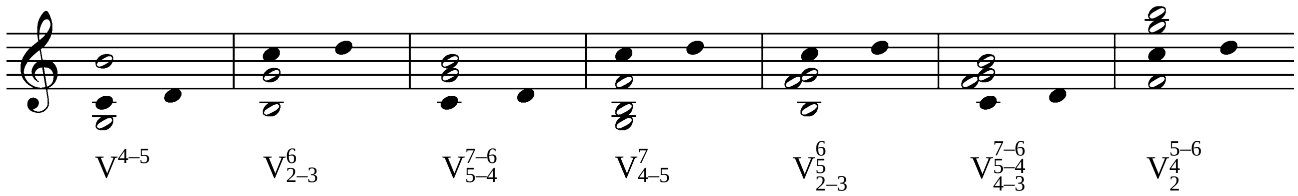
[11] Και στις δύο αυτές περιπτώσεις, η αναφορά στην εκάστοτε αντιθετική συγχορδία συνδέεται με την (χρωματική) βάρυνση της έκτης: "$ii^{6\flat-5}$" = VI^6/ii – ii και "$iv^{6\flat-5}$" = $II_N{}^6$ – iv, αντίστοιχα.

[12] Στην προκειμένη περίπτωση, όπου έχει χρησιμοποιηθεί ενδεικτικά η συγχορδία της δεσπόζουσας, διακρίνεται και η εναλλακτική δυνατότητα της θεώρησης μίας δεσπόζουσας με δέκατη-τρίτη που ακολουθείται από την ίδια συγχορδία σε απλούστερη μορφή (μεθ' εβδόμης). Ωστόσο, σε αντίθεση με τους περιορισμούς που ισχύουν για την γνήσια συγχορδία της δεσπόζουσας με δέκατη-τρίτη (πρβλ. ενότητα 2.5), ο ξένος φθόγγος μπορεί εδώ να τοποθετηθεί σε οποιαδήποτε διαστηματική απόσταση – ακόμη και κάτω – από την θεμέλιο. Επιπλέον, οι συγχορδιακοί αυτοί σχηματισμοί αφορούν και κάθε άλλη ανάλογη τετράφωνη συγχορδία, πέραν της δεσπόζουσας!

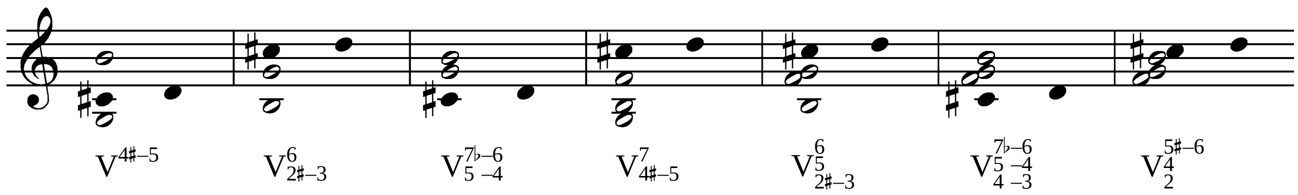


Παράδειγμα 5.40

Από την άλλη πλευρά, η ανιούσα καθυστέρηση της πέμπτης δύναται να καταστεί εξίσου διατονική όσο και χρωματική, όπως δηλαδή στα δύο επόμενα ενδεικτικά παραδείγματα:

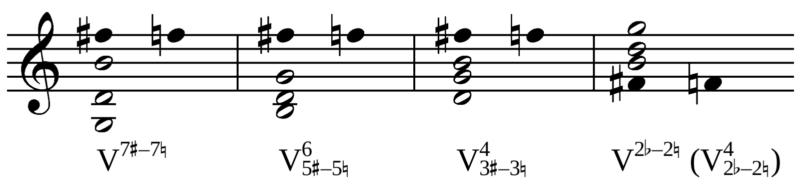


Παράδειγμα 5.41



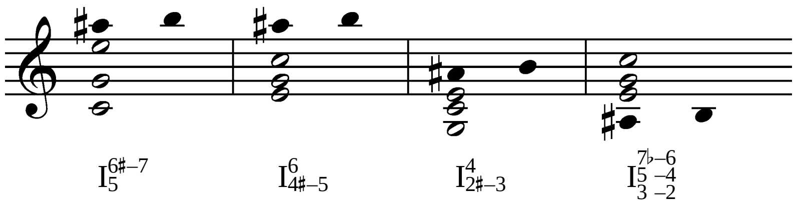
Παράδειγμα 5.42

Σε ό,τι αφορά, τέλος, τις πιθανές καθυστερήσεις της εβδόμης μίας τετράφωνης συγχορδίας, η πιο ρεαλιστική από τις περιορισμένες σχετικά δυνατότητες παρέχεται δια της κατιούσας χρωματικής κίνησης από την μεγάλη έβδομη προς την μικρή, όπως στο ακόλουθο παράδειγμα (το οποίο, ναι μεν, αντιπροσωπεύει μία μείζονα συγχορδία με μικρή έβδομη, αλλά ισχύει εξίσου και για μία ελάσσονα συγχορδία με μικρή έβδομη):



Παράδειγμα 5.43

Η αντίθετη περίπτωση της ανιούσας χρωματικής κίνησης προς την μικρή ή την μεγάλη έβδομη μίας τετράφωνης συγχορδίας που προσεγγίζεται από την οξυμένη – μεγάλη ή αυξημένη, κατά περίπτωση – έκτη θα μπορούσε επίσης να βρει εφαρμογή· στο Παράδειγμα 5.44 παρουσιάζεται μία τέτοια καθυστέρηση επί της εβδόμης μίας μείζονος συγχορδίας με μεγάλη έβδομη, αλλά οι ίδιοι συμβολισμοί ισχύουν ομοίως για συγχορδίες ελάσσονες ή ελαττωμένες με μικρή έβδομη καθώς και αυξημένες με μεγάλη έβδομη:

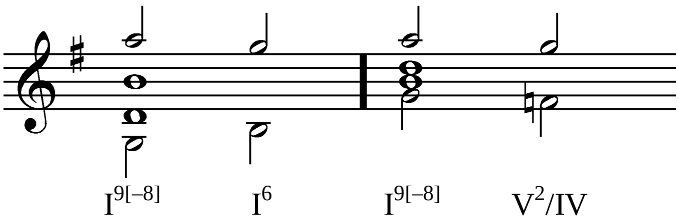


Παράδειγμα 5.44

Εντούτοις, καμμία διατονική καθυστέρηση της εβδόμης δεν φαίνεται να είναι πραγματικά εφικτή: η κατιούσα προφανώς αποκλείεται, καθ’ ότι θα συνέπιπτε απλώς με την θεμέλιο της εκάστοτε συγχορδίας, αλλά και η ανιούσα, από την άλλη πλευρά, θα αναγόταν μάλλον σε διαδοχές στενά συγγενικών συγχορδιών (π.χ. “V_5^{6-7}” = iii_5^6 – V^7, “iv_5^{6-7}” = $ii_5^{ø6}$ – iv^7 κ.ο.κ.).

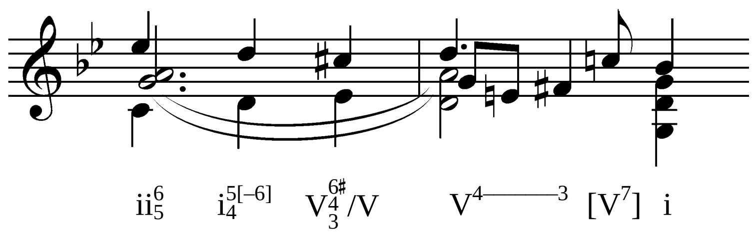
Προτού ολοκληρώσουμε την ενασχόλησή μας με τους ξένους φθόγγους, οφείλουμε να επισημάνουμε δύο ακόμη σημαντικά ζητήματα σε σχέση με αυτούς. Το πρώτο έχει να κάνει με την δυνατότητα της πολλαπλής αξιοποίησής τους σε μία και μόνο συγχορδία: πάνω από οιονδήποτε φθόγγο μίας τρίφωνης, τετράφωνης ή πολύφωνης συγχορδίας μπορούν να εκδηλωθούν ταυτόχρονα δύο, τρεις ή ακόμη και περισσότερες καθυστερήσεις είτε επερείσεις προς τους υπόλοιπους φθόγγους της (και τους πιθανούς διπλασιασμούς τους), διατονικές είτε χρωματικές αλλά και προς κάθε κατεύθυνση (δηλαδή κατιούσες είτε ανιούσες). Επιπλέον, ίσως δεν είναι άσκοπο να διευκρινισθεί εδώ ότι η προσθήκη ξένων φθόγγων μπορεί κάλλιστα να λάβει χώραν και σε ήδη αλλοιωμένες συγχορδίες.

Το δεύτερο ζήτημα έχει να κάνει με την αντιμετώπιση καθυστερήσεων ή επερείσεων οι οποίες είτε λύνονται στην αμέσως επόμενη συγχορδία, είτε παραμένουν άλυτες. Η πρώτη περίπτωση είναι πολύ συνηθισμένη: φέρ’ ειπείν, στο Παράδειγμα 5.45 (που παρουσιάζεται για πρακτικούς λόγους στην τονικότητα της Σολ-μείζονος), η ένατη πάνω από την θεμέλιο της συγχορδίας της τονικής σε ευθεία κατάσταση φθάνει στην λύση της ενόσω η προηγούμενη συγχορδία έχει πλέον αναστραφεί (αλλαγή κατάστασης) ή αντικατασταθεί ήδη από κάποιαν άλλη (αλλαγή συγχορδίας). Εν τοιαύτη περιπτώσει, ο ξένος φθόγγος που εμπεριέχεται στην αρχική συγχορδία συνιστάται να δηλώνεται από κοινού με την προσδοκώμενη λύση του εντός αγκυλών, ούτως ώστε να αποσαφηνίζονται πλήρως η ταυτότητα και η λειτουργία του.



Παράδειγμα 5.45

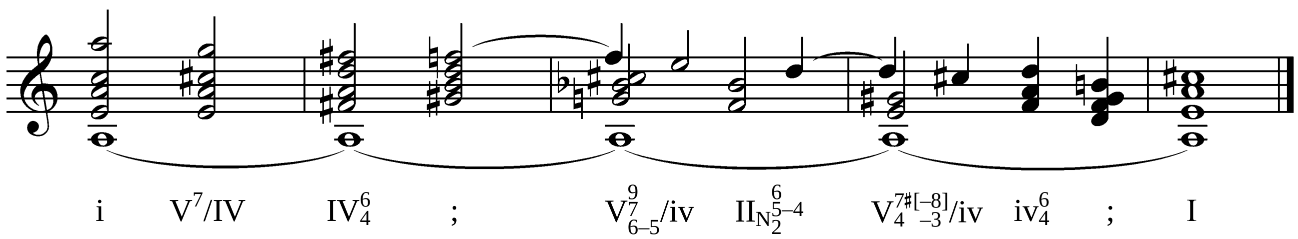
Δεν είναι όμως σπάνιο και το φαινόμενο ένας ξένος φθόγγος να παραμένει άλυτος, διατηρούμενος ακόμη και στην επόμενη συγχορδία, όπου αφομοιώνεται με διαφορετική πλέον λειτουργία. Ένα χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα παρουσιάζεται στην συνέχεια, συνοδευόμενο και από τους προσήκοντες αρμονικούς συμβολισμούς (με αναφορά στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος)· η δεύτερη συγχορδία υποκαθιστά ένα “διαβατικό έξι-τέσσερα”, καθώς η ανιούσα καθυστέρηση της τρίτης της μένει άλυτη και μετατρέπεται σε θεμέλιο της επόμενης συγχορδίας:



Παράδειγμα 5.46

5.5. Συγχορδίες επί ισοκράτη, μεικτές συγχορδίες και συγχορδίες κατά τέταρτες

Όταν η γραμμή του μπάσσου μένει στάσιμη για ένα διάστημα, λειτουργώντας ως ισοκράτης επί της τονικής ή επί της δεσπόζουσας, η υπόλοιπη αρμονική εξέλιξη πάνω από αυτόν μπορεί να περιλαμβάνει συγχορδίες που εμπεριέχουν τον φθόγγο του μπάσσου αλλά και συγχορδίες προς τις οποίες αυτός είναι ολότελα ξένος. Ενώ λοιπόν στην μία περίπτωση η περιγραφή των συγχορδιών φαίνεται πως θα μπορούσε ίσως ακόμη να βασισθεί στους ήδη γνωστούς αρμονικούς συμβολισμούς, στην άλλη καθίσταται σαφές ότι αυτοί πλέον δεν επαρκούν. Το ακόλουθο παράδειγμα αναδεικνύει εναργώς το εν λόγω πρόβλημα:



Παράδειγμα 5.47

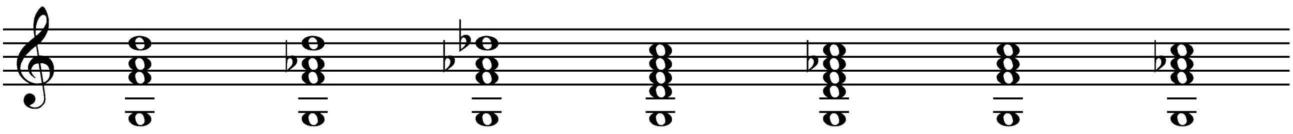
Στην διάρκεια αυτού του ισοκράτη επί της τονικής της λα-ελάσσονος εμφανίζονται δύο συγχορδίες που είναι παντελώς αδύνατον να αποκωδικοποιηθούν ενσωματώνοντας και τον φθόγγο του μπάσσου. Εάν ωστόσο ο τελευταίος αφεθεί στην άκρη, τότε εύκολα μπορούν εδώ να αναγνωρισθούν δύο συγχορδίες δεσπόζουσας μετ’ ενάτης χωρίς θεμέλιο σε διαφορετική κατάσταση (vii^7 και vii^4_3). Επιπλέον, ακολουθώντας την ίδια μέθοδο μπορούμε να ερμηνεύσουμε και ορισμένες από τις υπόλοιπες συγχορδίες κατά τρόπον απλούστερο αλλά και περισσότερο ευλογοφανή: έτσι, στο τρίτο και τέταρτο μέτρο διακρίνεται πλέον ευκολότερα μία διαδικασία ευρύτερης τονικοποίησης της υποδεσπόζουσας ($vii^{4\,7-6}_{3}$/iv – VI^{7-6}_4/iv, V^7/V/iv – iii^6/V/iv – iv^6) πάνω από τον ισοκράτη επί της τονικής, η οποία αποφέρει και μια πειστικότερη θεώρηση της αρμονικής αυτής διαδοχής σε σχέση με εκείνη που προτάθηκε παραπάνω για το ίδιο χωρίο.

Κατά συνέπειαν, η μόνη ρεαλιστική δυνατότητα για την αρμονική ανάλυση τέτοιων περιπτώσεων συνίσταται στην παρακολούθηση των συγχορδιών που σχηματίζονται ανεξάρτητα από τον ισοκράτη και στην καταγραφή τους χωρίς να λαμβάνεται υπ’ όψιν ο σταθερός φθόγγος του μπάσσου αλλά – αντ’ αυτού – ο αμέσως υψηλότερος, ως μία δεύτερη γραμμή μπάσσου που υποκαθιστά προσωρινά την υποκείμενή της, όσο η τελευταία παραμένει ουσιαστικά αμέτοχη στα αρμονικά τεκταινόμενα που εκτυλίσσονται στην μουσική επιφάνεια.[13] Ωστόσο, οι ήδη γνώριμοι

[13] Αυτήν ακριβώς την πρακτική προτείνει ο Anton Reicha, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, μτφρ. Carl Czerny, A. Diabelli & Co, Wien [1832-1835], Band I / Theile 1-3: *Die Abhandlung von der praktischen Harmonie* [= *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d’harmonie pratique*, Gambaro, Paris 1818], σ. 197.

αρμονικοί συμβολισμοί χρειάζεται εν προκειμένω να επεκταθούν κατά τι, συμπεριλαμβάνοντας μία αναφορά και στον ισοκράτη επί της τονικής (“Τ”) ή επί της δεσπόζουσας (“Δ”) με τον οποίο συνδυάζονται. Έτσι, η ανάλυση που προτείνεται για το Παράδειγμα 5.47 έχει εν τέλει ως εξής (ελαφρώς απλουστευμένη κατόπιν αφαίρεσης των ξένων φθόγγων αλλά και με τοποθέτηση κομμάτων όπου πραγματοποιείται αλλαγή μέτρου, χάριν σαφήνειας): i – V^4_3/IV/T, IV^6/T – vii^7/T, vii^4_3/iv/T – VI^6_4/iv/T, [V^7/V/iv/T –] iii^6/V/iv/T – iv^6/T – vii^4_3/T, I.[14]

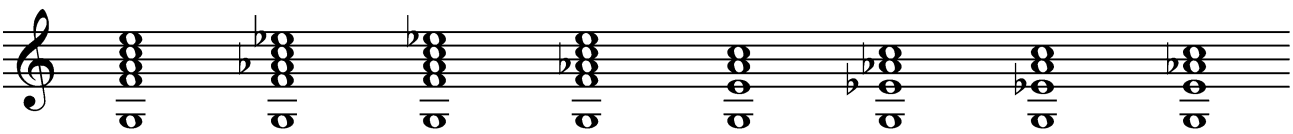
Από τα μέσα του 19ου αιώνος και έπειτα, ο συνδυασμός μίας συγχορδίας με έναν μη εμπεριεχόμενο σε αυτήν φθόγγο στο μπάσσο επεκτάθηκε – πέραν των εφαρμογών εν είδει ισοκράτη – και σε αυτοτελείς “μεικτές συγχορδίες”, των οποίων η λειτουργία εναπόκειται πρωτίστως στον φθόγγο του μπάσσου και λιγότερο έως καθόλου σε όσους άλλους συνδυάζονται με αυτόν. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, διαμορφώνεται ένα πλήθος συγχορδιών επί της θεμελίου της δεσπόζουσας ή της τονικής, φέρ’ ειπείν, που διευρύνει σε έσχατο βαθμό το παραδοσιακό αρμονικό λεξιλόγιο. Στα παραδείγματα που ακολουθούν (5.48 και 5.49) παρουσιάζονται ποικίλες μείξεις υποδεσπόζουσας και δεσπόζουσας: συγκεκριμένα, στην κορυφή της κάθε συγχορδίας εμφανίζεται κάποιος τύπος υποδεσπόζουσας (συμπεριλαμβανομένων των σχετικών και των αντιθετικών της), αλλά στην βάση της βρίσκεται πάντοτε η θεμέλιος της δεσπόζουσας που της προσδίδει και αντίστοιχο λειτουργικό ρόλο, ωθώντας την προς την συγχορδία της τονικής. Τα παραδείγματα αυτά δεν είναι εξαντλητικά· θα μπορούσαν να προστεθούν πάμπολλα άλλα ανάλογα, αφομοιώνοντας όσα είναι ήδη γνωστά για τις αλλοιωμένες συγχορδίες αλλά και την συμπερίληψη ξένων φθόγγων.



ii επί V | ii^o επί V | II_N επί V | ii^7 επί V | $ii^{ø7}$ επί V | IV επί V | iv επί V

ή $\frac{ii}{V}$ $\frac{ii^o}{V}$ $\frac{II_N}{V}$ $\frac{ii^7}{V}$ $\frac{ii^{ø7}}{V}$ $\frac{IV}{V}$ $\frac{iv}{V}$

Παράδειγμα 5.48



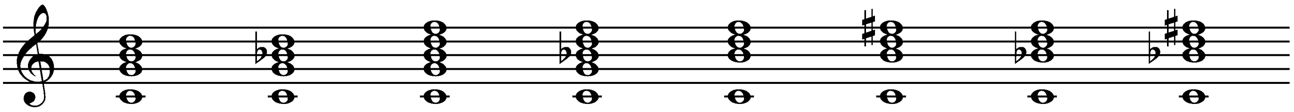
IV^7 επί V | iv^7 επί V | $IV^{7\flat}$ επί V | $iv^{7\sharp}$ επί V | vi επί V | VI/i επί V | $vi^{5\flat}$ επί V | $VI^{5\sharp}$/i επί V

ή $\frac{IV^7}{V}$ $\frac{iv^7}{V}$ $\frac{IV^{7\flat}}{V}$ $\frac{iv^{7\sharp}}{V}$ $\frac{vi}{V}$ $\frac{VI/i}{V}$ $\frac{vi^{5\flat}}{V}$ $\frac{VI^{5\sharp}/i}{V}$

Παράδειγμα 5.49

[14] Η συγχορδία που σημειώνεται εντός αγκυλών μπορεί και να αγνοηθεί, εάν ερμηνευθεί ως καθυστέρηση της θεμελίου της επομένης (σύμφωνα με όσα έχουν παρατηρηθεί και στην προηγούμενη ενότητα). Μία ακόμη εναλλακτική – καίτοι λιγότερο πιθανή – ερμηνεία για το πρώτο ήμισυ του τέταρτου μέτρου του Παραδείγματος 5.47 θα μπορούσε, απεναντίας, να επικεντρωθεί σε αυτήν την παρενθετική διπλή δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας και να εκλάβει το ακόλουθο ντο-δίεση ως κατιόν ποίκιλμα πριν από την αδιαμεσολάβητη εμφάνιση της υποδεσπόζουσας στον τρίτο χρόνο του ιδίου μέτρου· τέτοιες ελλειπτικές λειτουργικές συνδέσεις τύπου προδεσπόζουσας – τονικής με παράλειψη της ενδιάμεσης δεσπόζουσας δεν είναι διόλου σπάνιες στην αρμονική πρακτική που εφαρμόζεται από τα μέσα του 19ου αιώνος και έπειτα – πρβλ. εν προκειμένω και Schönberg, ό.π., σ. 433. Παρ’ όλα αυτά, η καλύτερη ερμηνεία παραμένει αυτή που αποδέχεται ότι στο εν λόγω σημείο ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει με την εμφάνιση μίας συγχορδίας ανά τέταρτο, δεδομένου του ότι από το προηγούμενο ήδη μέτρο διαμορφώνεται μία υποδειγματική διαδοχή συγχορδιών, οι οποίες τονικοποιούν την υποδεσπόζουσα εκπροσωπώντας μία πλήρη αλληλουχία αρμονικών λειτουργιών: αντιθετική της *τονικής*, διπλή δεσπόζουσα ως *προδεσπόζουσα*, αντιθετική της *δεσπόζουσας* και *τονική*.

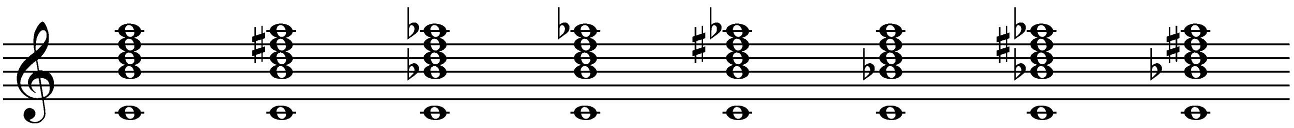
Αντίστοιχα, στα δύο επόμενα παραδείγματα παρατίθενται – κατά τρόπον εξίσου ενδεικτικό – μεικτές συγχορδίες δεσπόζουσας και τονικής, οι οποίες υποστηρίζουν την λειτουργία της τονικής σε ένα πολύ διευρυμένο τονικό πλαίσιο:



V επί I | v επί I | V^7 επί I | v^7 επί I | vii επί I | iii/V επί I | VII/i επί I | $VII^{5\#}$/i επί I

ή $\frac{V}{I}$ $\frac{v}{I}$ $\frac{V^7}{I}$ $\frac{v^7}{I}$ $\frac{vii}{I}$ $\frac{iii/V}{I}$ $\frac{VII/i}{I}$ $\frac{VII^{5\#}/i}{I}$

Παράδειγμα 5.50

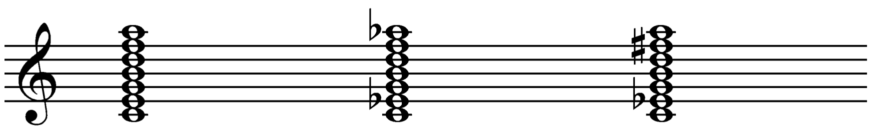


vii^7 επί I | iii^7/V επί I | VII^7/i επί I | vii^{o7} επί I | $vii^{o7}_{5\#}$ επί I | $VII^{7\#}$/i επί I | $VII^{7}_{5\#}$/i επί I | $VII^{7\#}_{5\#}$/i επί I

ή $\frac{vii^7}{I}$ $\frac{iii^7/V}{I}$ $\frac{VII^7/i}{I}$ $\frac{vii^{o7}}{I}$ $\frac{vii^{o7}_{5\#}}{I}$ $\frac{VII^{7\#}/i}{I}$ $\frac{VII^{7}_{5\#}/i}{I}$ $\frac{VII^{7\#}_{5\#}/i}{I}$

Παράδειγμα 5.51

Υπό την ίδια έννοια, εξ άλλου, οι τρεις επόμενες πολύφωνες συγχορδίες αποτελούν αναμείξεις – σε επικάλυψη από την κορυφή προς την βάση τους – αρμονικών εκπροσώπων της προδεσπόζουσας, της δεσπόζουσας και της τονικής, η οποία και υπερισχύει λειτουργικά έναντι των υπολοίπων που υπερτίθενται της θεμελίου της:



ii επί V επί I | ii^o επί V επί i | V/V επί V επί i

ή $\frac{ii}{\frac{V}{I}}$ $\frac{ii^o}{\frac{V}{i}}$ $\frac{V/V}{\frac{V}{i}}$

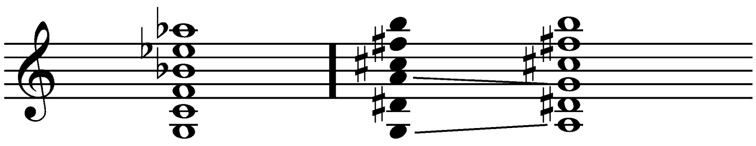
Παράδειγμα 5.52

Πολυάριθμες άλλες μεικτές συγχορδίες ή “πολυσυγχορδίες” κάνουν την εμφάνισή τους στο ρεπερτόριο της μουσικής του 20ού αιώνος, στο πλαίσιο ενός όψιμου τονικού ή και “μετα-τονικού” ιδιώματος, δίχως πλέον να έχουν κάποιο συγκεκριμένο λειτουργικό σθένος ή έρεισμα. Παράλληλα, παρουσιάζονται επίσης συγχορδίες που σχηματίζονται όχι από επάλληλες τρίτες, όπως στο παραδοσιακό αρμονικό λεξιλόγιο, αλλά από διαφορετικά διαστήματα, όπως δευτέρας ή τετάρτης (καθώς και από ανάμεικτα διαστήματα).[15] Εξ αυτών, οι πιο ενδιαφέρουσες είναι οι συγχορδίες κατά τέταρτες,[16] οι οποίες απαρτίζονται από τρεις, τέσσερεις αλλά και περισσότερους φθόγγους σε

[15] Βλ. σχετικά: Σόλων Μιχαηλίδης, *Αρμονία της σύγχρονης μουσικής*, Φ. Νάκας, Αθήνα [1946], τόμος Β΄, σ. 251-266.

[16] Για την εσφαλμένη απόδοσή τους στα ελληνικά υπό τον όρο “τετραδική αρμονία”, βλ. το αντίστοιχο λήμμα στο Γλωσσάριο (κεφάλαιο 8).

αποστάσεις τετάρτης καθαρής, αυξημένης ή ελαττωμένης. Δύο τέτοιες – χαρακτηριστικές αλλά και ευρέως γνωστές – συγχορδίες κατά τέταρτες περιλαμβάνονται στο Παράδειγμα 5.53: η πρώτη προέρχεται από την *Συμφωνία δωματίου αρ. 1*, opus 9 (1906), του Arnold Schönberg (πρόκειται για αναγωγή των δύο πρώτων μέτρων της παρτιτούρας) και η δεύτερη από το συμφωνικό έργο *Προμηθέας: το ποίημα της φωτιάς*, opus 60 (1908-1910), του Αλεξάντρ Σκριάμπιν (αναγωγή της εναρκτήριας συγχορδίας του έργου και αντιμετάθεση του πρώτου και του τρίτου φθόγγου της, προκειμένου αυτή να παρουσιασθεί εδώ και σε ευθεία κατάσταση). Στον βαθμό πάντως που οι συγχορδιακοί αυτοί σχηματισμοί υπερβαίνουν τα όρια του τονικού συστήματος, ούτε κατάλληλοι αρμονικοί συμβολισμοί μπορούν πλέον να τους αποδοθούν, ούτε έχει νόημα να τους διεξέλθουμε εδώ κατά τρόπον διεξοδικότερο.[17]



Παράδειγμα 5.53

[17] Βλ. περαιτέρω: Schönberg, ό.π., σ. 478-492 ("Quarten-Akkorde").

Κεφάλαιο 6: Βαθμοί συγγένειας μεταξύ αρμονικών περιοχών είτε τονικοτήτων

Σύνοψη: *Το παρόν κεφάλαιο αφιερώνεται σε ένα καίριας σημασίας ζήτημα, ήτοι στην συστηματική εξέταση των ποικίλων βαθμών συγγένειας που προκύπτουν μεταξύ αρμονικών περιοχών είτε τονικοτήτων κατά πέμπτες, τρίτες μικρές (σχετικές και ομώνυμες) και τρίτες μεγάλες (αντιθετικές και ομώνυμες), καθώς αποσαφηνίζει με ακρίβεια το μέγεθος της απόστασης από ένα αρμονικό ή τονικό κέντρο αναφοράς προς οποιοδήποτε άλλο στο πλαίσιο του τονικού συστήματος, ενώ παράλληλα σκιαγραφεί εντός αυτού και μία σειρά από συμμετρικούς αρμονικούς και τονικούς κύκλους. Η εν λόγω πραγμάτευση καταλήγει σε ένα περιεκτικό πλέγμα αρμονικών είτε τονικών σχέσεων, το οποίο ανάγεται στην θεωρητική παράδοση του 19ου αιώνος και χρησιμεύει ως "οδικός χάρτης" τόσο για πολυεπίπεδες αναλύσεις σε όλο το φάσμα του ρεπερτορίου της τονικής μουσικής όσο και για την χάραξη οιασδήποτε νέας "διαδρομής" θα ήθελε κανείς να επιχειρήσει – θεωρητικώς είτε πρακτικώς – στο ίδιο λειτουργικό πλαίσιο.*

Προαπαιτούμενη γνώση: *Όσα έχουν αναφερθεί στα κεφάλαια 1 έως 5.*

6.1. Αρμονικές και τονικές σχέσεις πέμπτης

Οι αρμονικές αλλά και τονικές σχέσεις που εξετάζονται σε αυτό το κεφάλαιο αποτελούν προεκτάσεις των θεμελιωδών σχέσεων που διέπουν τόσο τις κύριες συγχορδίες ενός τρόπου αναμεταξύ τους όσο και τις κύριες με τις δευτερεύουσες συγχορδίες, οι οποίες είναι ήδη γνωστές από το κεφάλαιο 1. Οι αρμονικές περιοχές που εντάσσονται στο πλαίσιο μίας τονικότητος αλλά και οι διαφορετικές τονικότητες μεταξύ τους συγγενεύουν κατά τους ίδιους ακριβώς τρόπους, γι' αυτό και όλα όσα αναφέρονται εδώ ισχύουν εξίσου για τις μεν όπως και για τις δε, τουτέστιν σε μικροδομικό αλλά και μακροδομικό επίπεδο ανάλυσης.

Οι σχέσεις πέμπτης παρουσιάζονται πρώτες, καθ' ότι υπήρξαν οι παλαιότερες που εμφανίσθηκαν και αξιοποιήθηκαν στην εξέλιξη της μουσικής και του ρεπερτορίου της. Ήδη από τα τέλη του 16ου αιώνος, στις απαρχές ακόμη της διαμόρφωσης του τονικού συστήματος, καταγράφονται κυκλικές μεταθέσεις πρότυπων αρμονικών και δη πτωτικών διαδοχών κατά πέμπτες, οι οποίες από τις αρχές του 18ου αιώνος αποτυπώνονται πλέον και σχηματικά σε κύκλους τονικοτήτων που διατρέχουν όλες τις 12 μείζονες αλλά και τις 12 ελάσσονες σχετικές τους.[1] Αυτές οι αρμονικές και τονικές σχέσεις στον κύκλο των πεμπτών αποτελούν βεβαίως αντανακλάσεις της μουσικής πρακτικής της εποχής του μπαρόκ, ενώ επεκτείνονται και στην μεταγενέστερη μουσική δημιουργία, παραμένοντας θεμελιώδεις γι' αυτήν μέχρι τουλάχιστον τα μέσα του 19ου αιώνος. Όπως ένθεν και ένθεν της συγχορδίας της τονικής θεμελιώνονται οι συγχορδίες της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας, όντας όλες μείζονες ή ελάσσονες ανάλογα με τον τρόπο στον οποίον ανήκει η εκάστοτε τονικότητα (IV ↔ I ↔ V και iv ↔ i ↔ v),[2] έτσι και σε επίπεδο τονικοτήτων από μία

[1] Βλ. αναλυτικότερα: Gregory Barnett, "Tonal organization in seventeenth-century music theory", στο: Thomas Christensen (επιμ.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 407-455: 444-446. Πρβλ. επίσης: Joel Lester, *Compositional theory in the eighteenth century*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1992, σ. 215· Γιώργος Φιτσιώρης, *Τα χορικά του Μπαχ, ενταγμένα σε μία ευρύτερη ιστορική περίοδο συνθετικών και θεωρητικών αναζητήσεων (15ος – 18ος αιώνας)*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2010, σ. 244-246.

[2] Στο παρόν κεφάλαιο, η πραγματοποίηση ενός βήματος κατά πέμπτη ή τρίτη (μικρή ή μεγάλη) στον αρμονικό ή τονικό χώρο δηλώνεται με ένα απλό (→) ή αμφίδρομο βέλος (↔), ενώ η διατήρηση της ιδίας θεμελίου κατά την αλλαγή γένους ή τρόπου δια της ομώνυμης συγχορδίας ή τονικότητος συμβολίζεται με μία [μεγάλη] παύλα (–).

κύρια – μείζονα ή ελάσσονα – τονικότητα, που ορίζεται και ως *τονικότητα αναφοράς*, οι – ομοίως μείζονες ή ελάσσονες – τονικότητες της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας απέχουν κατά μία πέμπτη προς τα πάνω και προς τα κάτω, αντίστοιχα. Επιπλέον, η διπλή δεσπόζουσα αλλά και η διπλή υποδεσπόζουσα απέχουν κατά δύο βήματα από τον κεντρικό άξονα του συστήματος στον κύκλο των πεμπτών (IV/IV ↔ IV ↔ I ↔ V ↔ V/V και iv/iv ↔ iv ↔ i ↔ v ↔ v/v), πράγμα το οποίο ισχύει και για τις αντίστοιχες – μείζονες είτε ελάσσονες – τονικότητες, ενώ κατά την ίδια λογική οι αρμονικές όπως και οι τονικές αποστάσεις διευρύνονται περαιτέρω προς αμφότερες τις κατευθύνσεις του κύκλου των πεμπτών, κατά τρία, τέσσερα, πέντε και έξι βήματα, φθάνοντας έτσι μέχρι τις απώτατες περιοχές που βρίσκονται σε απόσταση τριτόνου από την αφετηρία, δηλαδή την εκάστοτε συγχορδία της τονικής ή την τονικότητα αναφοράς. Βεβαίως, ξετυλίγοντας περαιτέρω τον κύκλο των πεμπτών προς την μία κατεύθυνση απομένουν άλλα έξι βήματα μέχρις ότου επανεμφανισθεί η αρμονική ή τονική αφετηρία, όμως αυτά αντιστοιχούν – με εναρμόνιες ισοδυναμίες – στις σχέσεις πέμπτης που έχουν εν τω μεταξύ διαμορφωθεί προς την αντίθετη κατεύθυνση στον ίδιο κύκλο.[3]

Για να γίνουν όλα τα παραπάνω ευκολότερα αντιληπτά, ας εξετάσουμε κατ' αρχάς τις ανιούσες σχέσεις πέμπτης, οι οποίες κινούνται προς την κατεύθυνση των διέσεων, ξεκινώντας εν προκειμένω από την συγχορδία ή την τονικότητα αναφοράς της Ντο-μείζονος (η οποία εμφανίζεται στα αριστερά του ακόλουθου διαγράμματος):

Ντο	Σολ	Ρε	Λα	Μι	Σι	Φα#	Ντο#	(Σολ#)	(Ρε#)	(Λα#)	(Μι#)	(Σι#)
					Ντο♭	Σολ♭	Ρε♭	Λα♭	Μι♭	Σι♭	Φα	Ντο
→	1	2	3	4	5	6	[7]	[8]	[9]	[10]	[11]	[12]

Παράδειγμα 6.1

Όπως φαίνεται, από την Ντο-μείζονα η Σολ-μείζων απέχει κατά μία πέμπτη, η Ρε-μείζων κατά δύο, η Λα-μείζων κατά τρεις κ.ο.κ. Αυτές οι αποστάσεις αντιστοιχούν σε βαθμούς συγγένειας μεταξύ των αρμονικών περιοχών είτε τονικοτήτων στον κύκλο των πεμπτών: π.χ. η Σολ-μείζων έχει τον στενότερο βαθμό συγγένειας προς την Ντο-μείζονα, η Ρε-μείζων είναι συγγενής δεύτερου βαθμού προς αυτήν, η Λα-μείζων τρίτου κ.ο.κ. Η απόσταση του τριτόνου που προαναφέρθηκε αντιστοιχεί σε έξι ανιόντα βήματα στον κύκλο των πεμπτών, επομένως διαμορφώνει μία (μακρινή) σχέση πέμπτης έκτου βαθμού προς την αφετηριακή συγχορδία ή τονικότητα. Τα ίδια ακριβώς δεδομένα ισχύουν, εξ άλλου, και για τις ελάσσονες συγχορδίες ή τονικότητες (και εδώ λαμβάνεται ως αφετηρία η – ομώνυμη – ντο-ελάσσων):

ντο	σολ	ρε	λα	μι	σι	φα#	ντο#	σολ#	ρε#	λα#	(μι#)	(σι#)
								λα♭	μι♭	σι♭	φα	ντο
→	1	2	3	4	5	6	[7]	[8]	[9]	[10]	[11]	[12]

Παράδειγμα 6.2

Η μετατόπιση κατά κατιούσες πέμπτες, δηλαδή προς την κατεύθυνση των υφέσεων, από τις ίδιες αρμονικές ή τονικές αφετηρίες παρουσιάζεται στην συνέχεια αριστερόστροφα, τουτέστιν με την αρχική – μείζονα ή ελάσσονα – συγχορδία είτε τονικότητα τοποθετημένη στα δεξιά του εκάστοτε διαγράμματος και τα διαδοχικά βήματα πέμπτης από αυτήν να πορεύονται εν προκειμένω προς τα αριστερά:

[3] Πρβλ. ενδεικτικά: Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition – Zweyter Theil,* Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1787, σ. 183-186· Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal-Edition, Wien 1922 (3. vermehrte und verbesserte Auflage), σ. 187-190.

(Ρε♭♭)	(Λα♭♭)	(Μι♭♭)	(Σι♭♭)	(Φα♭)	Ντο♭	Σολ♭	Ρε♭	Λα♭	Μι♭	Σι♭	Φα	**Ντο**
Ντο	Σολ	Ρε	Λα	Μι	Σι	Φα#	Ντο#					
[12]	[11]	[10]	[9]	[8]	[7]	6	5	4	3	2	1	←

Παράδειγμα 6.3

(ρε♭♭)	(λα♭♭)	(μι♭♭)	(σι♭♭)	(φα♭)	(ντο♭)	(σολ♭)	(ρε♭)	λα♭	μι♭	σι♭	φα	**ντο**
ντο	σολ	ρε	λα	μι	σι	φα#	ντο#	σολ#	ρε#	λα#		
[12]	[11]	[10]	[9]	[8]	[7]	6	5	4	3	2	1	←

Παράδειγμα 6.4

Και σε αυτήν την περίπτωση διαμορφώνονται ανάλογες σχέσεις συγγένειας πρώτου, δεύτερου, τρίτου κ.ο.κ. βαθμού προς την συγχορδία ή τονικότητα αναφοράς. Επομένως, εξετάζοντας συνδυαστικά τις δύο διαφορετικές κατευθύνσεις στον κύκλο των πεμπτών, διαπιστώνουμε ότι σε κάθε βαθμό συγγένειας αντιστοιχούν δύο αρμονικά ή τονικά κέντρα, σύμφωνα με το ακόλουθο διάγραμμα (σε δύο στήλες, για τις μείζονες και για τις ελάσσονες συγχορδίες ή τονικότητες, αντίστοιχα):

♭	**Ντο**	#	♭	**ντο**	#
Φα	1	Σολ	φα / [μι#]	1	σολ
Σι♭	2	Ρε	σι♭ / λα#	2	ρε
Μι♭ / [Ρε#]	3	Λα / [Σι♭♭]	μι♭ / ρε#	3	λα
Λα♭ / [Σολ#]	4	Μι / [Φα♭]	λα♭ / σολ#	4	μι
Ρε♭ / Ντο#	5	Σι / Ντο♭	[ρε♭] / ντο#	5	σι
Σολ♭ / Φα#	6	Φα# / Σολ♭	[σολ♭] / φα#	6	φα#

Παράδειγμα 6.5

Πρακτικά, οι βαθμοί συγγένειας που αναπτύσσονται στον κύκλο των πεμπτών δεν υπερβαίνουν λοιπόν τους έξι, διότι από την απόσταση του τριτόνου (όσον αφορά τις θεμελίους των συγχορδιών ή τονικοτήτων) και πέρα η μία κατεύθυνση μετατρέπεται ουσιαστικά και εισχωρεί στην άλλη: φέρ' ειπείν, το έβδομο βήμα προς την κατεύθυνση των διέσεων ισοδυναμεί με το πέμπτο προς την κατεύθυνση των υφέσεων, το όγδοο βήμα προς την κατεύθυνση των υφέσεων ταυτίζεται με το τέταρτο προς την κατεύθυνση των διέσεων κ.λπ.

6.2. Αρμονικές και τονικές σχέσεις τρίτης μικρής (σχετικές και ομώνυμες)

Μετά την αρχική διαμόρφωση του τονικού συστήματος και κατά την σταδιακή εμπέδωση των δυνατοτήτων του, από τον 17ο και μέχρι ένα προκεχωρημένο σημείο του 19ου αιώνος οι αρμονικές και τονικές σχέσεις τρίτης μικρής τέθηκαν στο επίκεντρο της συνθετικής δημιουργίας σε συνδυασμό με τον παλαιότερο κύκλο των πεμπτών. Ουσιαστικά, οι νέες σχέσεις αρμονικής αλλά και τονικής συγγένειας που διαμορφώνονται κατ' αυτόν τον τρόπο βασίζονται στις σχετικές των τριών κυρίων συγχορδιών του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου, καθώς και στις δυνατότητες ανάμειξης και επέκτασής τους.

Εν πρώτοις, οι τρεις κύριες συγχορδίες του μείζονος τρόπου από κοινού με τις ελάσσονες σχετικές τους σχηματίζουν μία ομάδα έξι στενά συγγενικών αρμονικών αλλά και τονικών περιοχών:[4]

[4] Αυτή η εξάδα στενά συγγενικών τονικοτήτων τεκμηριώνεται θεωρητικά ήδη από τα μέσα του 18ου αιώνος. Ο Joseph Riepel, συγκεκριμένα, τις παρουσιάζει με την συνδρομή μίας γλαφυρής αλληγορίας που καθιστά ολοφάνερες τις μεταξύ τους ιεραρχήσεις αλλά και τα γένη τους: η μείζων τονικότητα αναφοράς είναι ο *διαχειριστής ή εκμισθωτής*

IV (Φα)	**I (Ντο)**	V (Σολ)
ii (ρε)	vi (λα)	iii (μι)

Παράδειγμα 6.6

Ομοίως, για τον ελάσσονα τρόπο η αντίστοιχη εξάδα στενά συγγενικών συγχορδιών ή τονικοτήτων γύρω από την τονική ή την τονικότητα αναφοράς περιλαμβάνει την δεσπόζουσα, την υποδεσπόζουσα αλλά και όλες τις μείζονες σχετικές τους ως αρμονικά ή τονικά κέντρα:[5]

iv (φα)	**i (ντο)**	v (σολ)
VI (Λα♭)	III (Μι♭)	VII (Σι♭)

Παράδειγμα 6.7

Ειδικά σε επίπεδο τονικοτήτων, θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι δύο παραπάνω εξάδες για τον μείζονα και για τον ελάσσονα τρόπο συγκροτούν ένα βασικό πλέγμα, εντός του οποίου περιορίζεται η μετατροπική κινητικότητα στην συντριπτική πλειονότητα των μουσικών κομματιών που γράφηκαν καθ’ όλη την διάρκεια του 18ου αιώνος και μέχρι τις αρχές του επομένου. Ευκαιριακά, το εν λόγω πλέγμα των διαθέσιμων συγγενικών τονικοτήτων μπορούσε βεβαίως να διευρυνθεί με αναφορά στην ομώνυμη ελάσσονα ή μείζονα (ήδη από τις αρχές του 18ου αιώνος)[6] καθώς και με την ενσωμάτωση των σχέσεων πέμπτης δεύτερου βαθμού, τουτέστιν των – μειζόνων ή ελασσόνων, αναλόγως του τρόπου – τονικοτήτων της διπλής δεσπόζουσας και της διπλής υποδεσπόζουσας (τουλάχιστον μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνος).[7]

Σταδιακά, κατά την διάρκεια του 18ου αιώνος και ιδίως κατά τις τελευταίες δεκαετίες του, το αρμονικό λεξιλόγιο αλλά και ο συγγενικός περίγυρος της εκάστοτε κύριας τονικότητος

ενός κτήματος (“Meyer”), η μείζων τονικότητα της δεσπόζουσας ένας *αρχιυπηρέτης* (“Oberknecht”), η ελάσσων τονικότητα της σχετικής μία *αρχιυπηρέτρια* (“Obermagd”), η ελάσσων τονικότητα της σχετικής της δεσπόζουσας μία άλλη, *υφισταμένη υπηρέτρια* (“Untermagd”), η μείζων τονικότητα της υποδεσπόζουσας ένας *μεροκαματιάρης* (“Taglöhner”) και η ελάσσων τονικότητα της σχετικής της υποδεσπόζουσας ένα *κορίτσι για τα θελήματα* (“Unterläufferin”). Βλ. Joseph Riepel, [*Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Zweites Capitel*]. *Grundregeln zur Tonordnung insgemein, Abermal durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen*, Christian Ulrich Wagner, Ulm – Regensburg 1755, σ. 65-67.

[5] Ο Riepel δεν παρουσιάζει καθ’ οιονδήποτε τρόπο τον άμεσο τονικό περίγυρο μίας ελάσσονος τονικότητος αναφοράς όπως κάνει για την περίπτωση μίας μείζονος. Ωστόσο, ο Kirnberger έρχεται δύο δεκαετίες αργότερα να συμπληρώσει αντίστοιχα αυτό το κενό: βλ. Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*, [Erster Theil], G. J. Decker – G. L. Hartung, Berlin – Königsberg 1774, σ. 105-106.

[6] Ο Riepel υπήρξε πρωτοπόρος και ως προς την θεωρητική αναγνώριση της ενσωμάτωσης της ομώνυμης ελάσσονος στον συγγενικό περίγυρο μίας μείζονος τονικότητος αναφοράς· συγκεκριμένα, κάνει λόγο για μία γυναικεία φιγούρα, την *μαύρη Μαργαρίτα* (“schwarze Gredel”), η οποία είναι γειτόνισσα και ενίοτε βοηθά επίσης τον διαχειριστή του προαναφερόμενου κτήματος στην εργασία του σε ένα μικρό κομμάτι γης (ό.π., σ. 66). Παρ’ όλα αυτά, η άμεση συγγένεια της ομώνυμης ελάσσονος προς μία μείζονα τονικότητα αναφοράς – καθώς και, αντιστρόφως, της ομώνυμης μείζονος προς μία ελάσσονα τονικότητα αναφοράς – παγιώθηκε θεωρητικά μόλις κατά τον επόμενο αιώνα: ο Gottfried Weber, για παράδειγμα, εντάσσει πλέον την εκάστοτε ομώνυμη τονικότητα σε μία τετράδα στενών συγγενών πρώτου βαθμού, μαζί με την δεσπόζουσα, την υποδεσπόζουσα και την εκάστοτε σχετική. Βλ. συγκεκριμένα: Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst (zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere)* – Erster Band: *Grammatik der Tonsezkunst*, B. Schott, Mainz 1817, σ. 284-294.

[7] Ο Kirnberger (ό.π., σ. 121-124) αναφέρεται εν μέρει σε αυτήν την πρακτική, επεκτείνοντάς την μάλιστα μέχρι και τρία βήματα προς την μία ή την άλλη κατεύθυνση στον κύκλο των πεμπτών από την – μείζονα ή ελάσσονα – αρχική τονικότητα. Τούτο όμως γίνεται στο πλαίσιο μιας αντίληψης που προϋποθέτει την προσωρινή μετατόπιση της τονικότητος αναφοράς κατά μία ή δύο πέμπτες, αντί αυτή να θεωρείται σταθερή και αμετάβλητη καθ’ όλη την διάρκεια ενός κομματιού.

διευρύνθηκαν με την αφομοίωση του ενός τρόπου στον άλλο, γεγονός που λίγο μετά τις αρχές του 19ου αιώνος οδήγησε εν τέλει και στην πλήρη ώσμωση μείζονος και ελάσσονος τρόπου. Η διαδικασία αυτή κατέστη εφικτή με την αξιοποίηση όχι μόνον της ομώνυμης της συγχορδίας της τονικής ή της κύριας τονικότητος αλλά και όλου του στενά συγγενικού της αρμονικού ή τονικού περίγυρου στο πλαίσιο του αντίθετου τρόπου. Με άλλα λόγια, στην εξάδα των κυρίων συγχορδιών και των σχετικών του ενός τρόπου ήλθε να προστεθεί και η αντίστοιχη εξάδα του άλλου, διαμορφώνοντας έτσι και έναν επόμενο βαθμό συγγένειας όσον αφορά τις σχέσεις τρίτης μικρής: πέραν λοιπόν των σχετικών των κυρίων συγχορδιών του οικείου τρόπου (σχέσεις τρίτης μικρής πρώτου βαθμού), κάνουν πλέον την εμφάνισή τους και οι σχετικές των κυρίων συγχορδιών της ομώνυμης ελάσσονος ή μείζονος (σχέσεις τρίτης μικρής δεύτερου βαθμού), με τις αντίστοιχες συγγένειες να ισχύουν ασφαλώς και σε επίπεδο τονικών κέντρων. Στα Παραδείγματα 6.8 και 6.9 παρουσιάζονται οι κύριες συγχορδίες με τις ομώνυμές τους αλλά και οι εξ αυτών απορρέουσες σχετικές (σχέσεις τρίτης μικρής πρώτου και δεύτερου βαθμού) τόσο στον μείζονα όσο και στον ελάσσονα τρόπο.

Μείζων τρόπος – κύριες συγχορδίες:	IV (Φα)	**I (Ντο)**	V (Σολ)
Σχέσεις τρίτης μικρής πρώτου βαθμού:	ii (ρε)	vi (λα)	iii (μι)
Ομώνυμες των κυρίων συγχορδιών:	iv (φα)	i (ντο)	v (σολ)
Σχέσεις τρίτης μικρής δεύτερου βαθμού:	VI/i (Λα♭)	III/i (Μι♭)	VII/i (Σι♭)

Παράδειγμα 6.8

Ελάσσων τρόπος – κύριες συγχορδίες:	iv (φα)	**i (ντο)**	v (σολ)
Σχέσεις τρίτης μικρής πρώτου βαθμού:	VI (Λα♭)	III (Μι♭)	VII (Σι♭)
Ομώνυμες των κυρίων συγχορδιών:	IV (Φα)	I (Ντο)	V (Σολ)
Σχέσεις τρίτης μικρής δεύτερου βαθμού:	ii/I (ρε)	vi/I (λα)	iii/I (μι)

Παράδειγμα 6.9

Από τα τέλη του 18ου αιώνος και ακόμη περισσότερο κατά τον 19ο αιώνα, οι σχέσεις τρίτης μικρής επεκτείνονται έτι περαιτέρω, σε τέσσερεις ακόμη βαθμούς συγγένειας – δύο άμεσους αλλά και δύο έμμεσους. Οι σχέσεις τρίτης μικρής τρίτου βαθμού συνίστανται στις ομώνυμες των σχετικών των κυρίων συγχορδιών ή τονικών κέντρων, δηλαδή στις ομώνυμες όσων εμπίπτουν ήδη στις σχέσεις τρίτης μικρής πρώτου βαθμού:

Μείζων τρόπος			Ελάσσων τρόπος		
II (Ρε)	VI (Λα)	III (Μι)	vi (λα♭ / σολ#)	iii (μι♭ / ρε#)	vii (σι♭ / λα#)

Παράδειγμα 6.10

Από την άλλη πλευρά, οι σχέσεις τρίτης μικρής τέταρτου βαθμού αφορούν τις ομώνυμες των σχετικών της ομώνυμης τονικότητος, τουτέστιν τις ομώνυμες εκείνων των συγχορδιών ή των τονικών κέντρων που υπάγονται στις σχέσεις τρίτης μικρής δεύτερου βαθμού:

Μείζων τρόπος			Ελάσσων τρόπος		
vi/i (λα♭ / σολ#)	iii/i (μι♭ / ρε#)	vii/i (σι♭ / λα#)	II/I (Ρε)	VI/I (Λα)	III/I (Μι)

Παράδειγμα 6.11

Οι δύο παραπάνω βαθμοί συγγένειας είναι ακόμη *άμεσοι* – καίτοι πιο μακρινοί από τους δύο πρώτους – προς την εκάστοτε συγχορδία ή τονικότητα αναφοράς (I ή i, V ή v, IV ή iv), καθ' ότι σε επίπεδο θεμελίων η απόσταση παραμένει μία μικρή τρίτη. Αντίθετα, οι απώτατες σχέσεις τρίτης μικρής πέμπτου και έκτου βαθμού θα μπορούσαν να θεωρηθούν "σύνθετες", υπό την έννοια ότι οι θεμέλιοι των συγχορδιών ή των τονικοτήτων που εμπεριέχονται σε αυτούς τους *έμμεσους* βαθμούς συγγένειας απέχουν πλέον όχι κατά μία αλλά κατά δύο μικρές τρίτες από τις θεμελίους των κυρίων συγχορδιών καθώς και των αντίστοιχων τονικών κέντρων. Κατά συνέπειαν, στις κατηγορίες αυτές περιλαμβάνονται οι πιο απομεμακρυσμένες αρμονικές ή τονικές περιοχές, οι οποίες βρίσκονται σε αποστάσεις τριτόνου αλλά και ημιτονίου από την εκάστοτε κεντρική συγχορδία της τονικής ή την κύρια τονικότητα. Συγκεκριμένα, οι σχέσεις τρίτης μικρής πέμπτου βαθμού περιλαμβάνουν τις σχετικές των ομώνυμων των σχετικών (βλ. Παράδειγμα 6.12), δηλαδή απορρέουν άμεσα από τις σχέσεις τρίτης μικρής τρίτου βαθμού, ενώ οι σχέσεις τρίτης μικρής έκτου βαθμού αναφέρονται στις σχετικές των ομώνυμων των σχετικών της ομώνυμης τονικότητος (βλ. Παράδειγμα 6.13) και άρα είναι παράγωγες των σχέσεων τρίτης μικρής τέταρτου βαθμού.

Μείζων τρόπος			Ελάσσων τρόπος		
vi/II (σι)	vi/VI (φα♯)	vi/III (ντο♯)	III/vi (Ντο♭ / Σι)	III/iii (Σολ♭ / Φα♯)	III/vii (Ρε♭ / Ντο♯)

Παράδειγμα 6.12

Μείζων τρόπος			Ελάσσων τρόπος		
III/vi/i (Ντο♭ / Σι)	III/iii/i (Σολ♭ / Φα♯)	III/vii/i (Ρε♭ / Ντο♯)	vi/II/I (σι)	vi/VI/I (φα♯)	vi/III/I (ντο♯)

Παράδειγμα 6.13

Άλλοι βαθμοί συγγένειας κατά τρίτες μικρές δεν μπορούν να υπάρξουν, διότι οι ήδη υφιστάμενοι καλύπτουν μία πλήρη οκτάβα κινούμενοι παράλληλα και προς τις δύο κατευθύνσεις.[8] Καθώς μάλιστα το διάστημα της μικρής τρίτης διαιρεί σε τέσσερα ίσα μέρη την οκτάβα, προκύπτουν τρεις ολοκληρωμένες αρμονικές ή τονικές ανακυκλήσεις γύρω από την τονική, την δεσπόζουσα και την υποδεσπόζουσα. Στο Παράδειγμα 6.14 που ακολουθεί, σκιαγραφείται ο αρμονικός ή τονικός

[8] Αυτό αποτυπώνεται και σε ένα διάγραμμα μεγάλης ιστορικής αξίας, το οποίο κυκλοφόρησε ως φυλλάδιο λίγο μετά τα μέσα του 18ου αιώνος, παρουσιάζοντας υπό μορφήν γενεαλογικού δένδρου όλες τις εν χρήσει τονικότητες (ακόμη και τις εναρμόνιες στους απώτατους βαθμούς συγγένειας) διατεταγμένες κατά τρίτες μικρές, ως εξής:

Ντο-ύφεση-μείζων λα-ύφεση-ελάσσων	Σολ-ύφεση-μείζων μι-ύφεση-ελάσσων	Ρε-ύφεση-μείζων σι-ύφεση-ελάσσων
Λα-ύφεση-μείζων φα-ελάσσων	Μι-ύφεση-μείζων ντο-ελάσσων	Σι-ύφεση-μείζων σολ-ελάσσων
Φα-μείζων ρε-ελάσσων	**Ντο-μείζων λα-ελάσσων**	**Σολ-μείζων μι-ελάσσων**
Ρε-μείζων σι-ελάσσων	Λα-μείζων φα-δίεση-ελάσσων	Μι-μείζων ντο-δίεση-ελάσσων
Σι-μείζων σολ-δίεση-ελάσσων	Φα-δίεση-μείζων ρε-δίεση-ελάσσων	Ντο-δίεση-μείζων λα-δίεση-ελάσσων

Βλ. François Guillaume Vial, *Arbre généalogique de l'harmonie*, Paris [1767]. Το εν λόγω διάγραμμα κοσμεί και το εξώφυλλο του βιβλίου του Lester, *Compositional theory in the eighteenth century* (ό.π.· πρβλ. επίσης σ. 229-230).

κύκλος κατά τρίτες μικρές γύρω από την μείζονα αλλά και την ελάσσονα τονική ή κύρια τονικότητα. Ακολουθώντας όλα τα βήματα από πάνω προς τα κάτω στα δύο αυτά διαγράμματα και συμπεριλαμβάνοντας όλες τις διαδοχικές ομώνυμες συγχορδίες ή τονικότητες που παρουσιάζονται από τα αριστερά προς τα δεξιά σε κάθε βήμα, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι προκύπτουν αλλεπάλληλες σχέσεις τρίτης μικρής πρώτου, τρίτου, πέμπτου, έκτου, τέταρτου και δεύτερου βαθμού από την μείζονα ή ελάσσονα αφετηρία, η οποία στο τέλος επανέρχεται μέσω της ομώνυμής της. Μία δεύτερη δυνατότητα "πλοήγησης" στον ίδιο αρμονικό ή τονικό χώρο ξεκινά από την τελευταία γραμμή του εκάστοτε διαγράμματος και κινείται αντίστροφα – δηλαδή αριστερόστροφα και προς τα πάνω – πραγματοποιώντας και πάλι αναλογικά βήματα τρίτης μικρής προς την προηγούμενη περίπτωση αλλά με αναφορά πλέον στην ομώνυμη τονική ή τονικότητα μέχρι την τελική αποκατάσταση της αρχικής συγχορδίας ή τονικότητος. Επιπλέον, η παράκαμψη μίας εκ των ομώνυμων συγχορδιών ή τονικοτήτων που εμφανίζονται σε κάθε βήμα τρίτης μικρής αποφέρει ποικίλες άλλες βραχύτερες αρμονικές ή τονικές διαδρομές στον ίδιο κύκλο, οι οποίες μπορούν να ξεκινήσουν από όλες τις άλλες άμεσες σχέσεις τρίτης μικρής, ήτοι δεύτερου βαθμού (I → III/i ή i → vi/I, με ανιούσα φορά στα δύο διαγράμματα), τρίτου βαθμού (I → VI ή i → iii, με κατιούσα φορά) ή ακόμη και τέταρτου βαθμού (I → iii/i ή i → VI/I, με ανιούσα φορά).

I (Ντο)	**i (ντο)**
↕	↕
vi (λα) – VI (Λα)	III (Μι♭) – iii (μι♭ / ρε♯)
↕	↕
vi/VI (φα♯) – III/iii/i (Σολ♭ / Φα♯)	III/iii (Σολ♭ / Φα♯) – vi/VI/I (φα♯)
↕	↕
iii/i (μι♭ / ρε♯) – III/i (Μι♭)	VI/I (Λα) – vi/I (λα)
↕	↕
i (ντο) – **I (Ντο)**	I (Ντο) – **i (ντο)**

Παράδειγμα 6.14

Κατά τον ίδιο τρόπο, στο Παράδειγμα 6.15 παρουσιάζεται ο κύκλος κατά τρίτες μικρές που διαμορφώνεται γύρω από την μείζονα και την ελάσσονα δεσπόζουσα, ενώ στο Παράδειγμα 6.16 ο αντίστοιχος κύκλος γύρω από την μείζονα και την ελάσσονα υποδεσπόζουσα (καθώς και από τα αντίστοιχα τονικά κέντρα σε κάθε περίπτωση). Όλες οι αρμονικές ή τονικές διαδρομές που αναφέρθηκαν παραπάνω με αφορμή τον ανάλογο κύκλο που αναπτύσσεται γύρω από την μείζονα και την ελάσσονα τονική ή κύρια τονικότητα είναι βεβαίως εφαρμόσιμες και εδώ κατ' αναλογίαν.

V (Σολ)	**v (σολ)**
↕	↕
iii (μι) – III (Μι)	VII (Σι♭) – vii (σι♭ / λα♯)
↕	↕
vi/III (ντο♯) – III/vii/i (Ρε♭ / Ντο♯)	III/vii (Ρε♭ / Ντο♯) – vi/III/I (ντο♯)
↕	↕
vii/i (σι♭ / λα♯) – VII/i (Σι♭)	III/I (Μι) – iii/I (μι)
↕	↕
v (σολ) – **V (Σολ)**	V (Σολ) – **v (σολ)**

Παράδειγμα 6.15

IV (Φα)	**iv (φα)**
↕	↕
ii (ρε) – II (Ρε)	VI (Λα♭) – vi (λα♭ / σολ♯)
↕	↕
vi/II (σι) – III/vi/i (Ντο♭ / Σι)	III/vi (Ντο♭ / Σι) – vi/II/I (σι)
↕	↕
vi/i (λα♭ / σολ♯) – VI/i (Λα♭)	II/I (Ρε) – ii/I (ρε)
↕	↕
iv (φα) – **IV (Φα)**	IV (Φα) – **iv (φα)**

Παράδειγμα 6.16

6.3. Αρμονικές και τονικές σχέσεις τρίτης μεγάλης (αντιθετικές και ομώνυμες)

Στα δύο παραπάνω συστήματα αρμονικών και τονικών συναφειών κατά πέμπτες και τρίτες μικρές προστίθεται από τα τέλη του 18ου αιώνος ένα τρίτο, το οποίο βασίζεται στο διάστημα της μεγάλης τρίτης που χωρίζει τις θεμελίους μίας οιασδήποτε συγχορδίας ή τονικότητος και της αντιθετικής της. Αυτές οι αρμονικές και τονικές σχέσεις καλλιεργήθηκαν με ιδιαίτερη έμφαση κατά τον 19ο αιώνα και ειδικότερα από το μέσον του περίπου και έπειτα.

Ο πρώτος βαθμός συγγένειας κατά τρίτη μεγάλη αφορά λοιπόν τις αντιθετικές συγχορδίες ή τονικότητες των κυρίων αλλά και των σχετικών συγχορδιών είτε τονικών κέντρων, όπως αυτές παρουσιάζονται στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο:

Μείζων τρόπος	Ελάσσων τρόπος
I (Ντο) ↔ iii (μι)	**i (ντο)** ↔ VI (Λα♭)
IV (Φα) ↔ vi [iii/IV] (λα)	v (σολ) ↔ III [VI/v] (Μι♭)
V (Σολ) → iii/V (σι)	iv (φα) → II_N [VI/iv] (Ρε♭ / Ντο♯)
ii (ρε) → VI/ii (Σι♭) [= IV/IV ή VII/i]	VII (Σι♭) → iii/VII (ρε) [= ii/I]

Παράδειγμα 6.17

Παρατηρείται ότι οι δύο από τις τρεις σχετικές συγχορδίες ή τονικότητες σε κάθε τρόπο έχουν ως αντιθετική μία κύρια συγχορδία ή τονικότητα (εξ ού και τα αμφίδρομα βέλη στις δύο πρώτες σειρές του Παραδείγματος 6.17): στον μείζονα τρόπο, συγκεκριμένα, η αντιθετική της σχετικής ελάσσονος ταυτίζεται με την υποδεσπόζουσα (VI/vi = IV) και η αντιθετική της σχετικής της δεσπόζουσας με την τονική (VI/iii = I), ενώ στον ελάσσονα τρόπο η αντιθετική της σχετικής μείζονος με την δεσπόζουσα (iii/III = v) και η αντιθετική της σχετικής της υποδεσπόζουσας με την τονική (iii/VI = i). Περαιτέρω, η εναπομείνασα αντιθετική της σχετικής του ενός τρόπου συμπίπτει με την εναπομείνασα σχετική του άλλου τρόπου: έτσι, η αντιθετική της σχετικής της υποδεσπόζουσας στον μείζονα τρόπο είναι ίδια με την σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας (VI/ii = VII/i) αλλά και η αντιθετική της σχετικής της δεσπόζουσας στον ελάσσονα τρόπο ταυτίζεται με την σχετική της μείζονος υποδεσπόζουσας (iii/VII = ii/I). Τούτο συμβαίνει διότι αμφότερες οι παραπάνω συγχορδίες ή τονικότητες εμφανίζονται συμμετρικά τοποθετημένες κατά τόνο γύρω από την θεμέλιο της εκάστοτε τονικής ή κύριας τονικότητος καθώς και της ομώνυμής της.

Ο επόμενος βαθμός συγγένειας, ήτοι οι σχέσεις τρίτης μεγάλης δεύτερου βαθμού, έγκειται στην ενσωμάτωση όλων των αντιθετικών της ομώνυμης στο πλαίσιο του ενός ή του άλλου τρόπου:

Μείζων τρόπος	Ελάσσων τρόπος
i (ντο) ↔ VI/i (Λα♭)	I (Ντο) ↔ iii/I (μι)
v (σολ) ↔ III/i [VI/v] (Μι♭)	IV (Φα) ↔ vi/I [iii/IV] (λα)
iv (φα) → $\mathrm{II_N}$ [VI/iv] (Ρε♭ / Ντο♯)	V (Σολ) → iii/V (σι)
VII/i (Σι♭) → iii/VII/i (ρε) [= ii]	ii/I (ρε) → VI/ii/I (Σι♭) [= VII]

Παράδειγμα 6.18

Ακολουθούν οι δύο τελευταίες άμεσες συγγενικές σχέσεις τρίτης μεγάλης: σε αυτές του τρίτου βαθμού συγκαταλέγονται οι ομώνυμες των αντιθετικών του οικείου τρόπου (βλ. Παράδειγμα 6.19), ενώ στις σχέσεις τρίτης μεγάλης τέταρτου βαθμού περιλαμβάνονται οι ομώνυμες των αντιθετικών της ομώνυμης τονικότητος (βλ. Παράδειγμα 6.20).

Μείζων τρόπος	Ελάσσων τρόπος
I (Ντο) → III (Μι)	i (ντο) → vi (λα♭ / σολ♯)
IV (Φα) → VI (Λα)	v (σολ) → iii (μι♭ / ρε♯)
V (Σολ) → III/V (Σι / Ντο♭)	iv (φα) → vi/iv (ντο♯)
vi (λα) → iv (φα)	III (Μι♭) → V (Σολ)
iii (μι) → i (ντο)	VI (Λα♭) → I (Ντο)
ii (ρε) → vi/ii (σι♭ / λα♯) [= vii/i ή iv/iv]	VII (Σι♭) → III/VII (Ρε) [= II/I]

Παράδειγμα 6.19

Μείζων τρόπος	Ελάσσων τρόπος
i (ντο) → vi/i (λα♭ / σολ♯)	I (Ντο) → III/I (Μι)
v (σολ) → iii/i (μι♭ / ρε♯)	IV (Φα) → VI/I (Λα)
iv (φα) → vi/iv (ντο♯)	V (Σολ) → III/V (Σι / Ντο♭)
III/i (Μι♭) → V (Σολ)	vi/I (λα) → iv (φα)
VI/i (Λα♭) → I (Ντο)	iii/I (μι) → i (ντο)
VII/i (Σι♭) → III/VII/i (Ρε) [= II]	ii/I (ρε) → vi/ii/I (σι♭ / λα♯) [= vii ή iv/iv]

Παράδειγμα 6.20

Όπως και στην περίπτωση των σχέσεων συγγένειας κατά τρίτη μικρή, έτσι και εδώ διαμορφώνονται προσέτι έμμεσες ή "σύνθετες" σχέσεις τρίτης μεγάλης, με συγχορδίες ή τονικότητες των οποίων οι θεμέλιοι απέχουν κατά δύο μεγάλες τρίτες από την εκάστοτε συγχορδία ή τονικότητα αναφοράς. Ωστόσο, στην πλειονότητά τους οι απώτερες αυτές σχέσεις τρίτης μεγάλης είναι συγχρόνως ισοδύναμες με τις ήδη υφιστάμενες (άμεσες) σχέσεις τρίτης μεγάλης πρώτου έως τέταρτου βαθμού, με εξαίρεση όσες εξελίσσονται στον κύκλο των αντιθετικών που έχουν ως εφαλτήριό τους τις σχετικές της μείζονος υποδεσπόζουσας και της ελάσσονος δεσπόζουσας (βλ. ειδικότερα την τελευταία αράδα στα ακόλουθα παραδείγματα). Εάν λοιπόν εξετάσουμε, κατ' αρχάς, τις σχέσεις τρίτης μεγάλης πέμπτου βαθμού, τουτέστιν τις αντιθετικές των ομώνυμων των αντιθετικών του οικείου τρόπου (οι οποίες παράγονται από εκείνες του Παραδείγματος 6.19, εφ' όσον βεβαίως οι τελευταίες δεν αντιστοιχούν σε κύριες συγχορδίες ή ανάλογα τονικά κέντρα του αντίθετου τρόπου), θα διαπιστώσουμε ότι οι περισσότερες εξ αυτών ταυτίζονται ήδη με τις

ομώνυμες των αντιθετικών της ομώνυμης τονικότητος, δηλαδή με τις σχέσεις τρίτης μεγάλης του αμέσως προηγούμενου, τέταρτου βαθμού.

Μείζων τρόπος	Ελάσσων τρόπος
III (Μι) → iii/III (σολ♯ / λα♭) [= vi/i]	vi (λα♭ / σολ♯) → VI/vi (Μι) [= III/I]
VI (Λα) → iii/VI (ντο♯) [= vi/iv]	iii (μι♭ / ρε♯) → VI/iii (Ντο♭ / Σι) [= III/V]
III/V (Σι / Ντο♭) → iii/III/V (ρε♯ / μι♭) [= iii/i]	vi/iv (ντο♯) → VI/vi/iv (Λα) [= VI/I]
vi/ii (σι♭ / λα♯) [= vii/i] → VI/vi/ii (Σολ♭ / Φα♯) [= III/II ή VI/vii/i]	III/VII (Ρε) [= II/I] → iii/III/VII (φα♯) [= iii/II/I]

Παράδειγμα 6.21

Το ίδιο ισχύει και για τις σχέσεις τρίτης μεγάλης έκτου βαθμού, δηλαδή για τις αντιθετικές των ομώνυμων των αντιθετικών της ομώνυμης τονικότητος (που αποτελούν παράγωγα όσων εκ του Παραδείγματος 6.20 δεν συμπίπτουν με κύριες συγχορδίες ή ανάλογα τονικά κέντρα του οικείου τρόπου), οι οποίες κατά τα τρία τέταρτα συμπίπτουν με τις ομώνυμες των αντιθετικών του οικείου τρόπου, ήτοι τις σχέσεις τρίτης μεγάλης τρίτου βαθμού. Απεναντίας, ειδικά οι αντιθετικές των ομώνυμων των αντιθετικών της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας (στον μείζονα τρόπο) και της σχετικής της μείζονος υποδεσπόζουσας (στον ελάσσονα τρόπο) διασταυρώνονται με τους εαυτούς τους στο πλαίσιο του εκάστοτε οικείου τρόπου που περιλαμβάνονται στις σχέσεις τρίτης μεγάλης του αμέσως προηγούμενου, πέμπτου βαθμού (πρβλ. τις τελευταίες γραμμές των Παραδειγμάτων 6.22 και 6.21).

Μείζων τρόπος	Ελάσσων τρόπος
vi/i (λα♭ / σολ♯) → VI/vi/i (Μι) [= III]	III/I (Μι) → iii/III/I (σολ♯ / λα♭) [= vi]
iii/i (μι♭ / ρε♯) → VI/iii/i (Ντο♭ / Σι) [= III/V]	VI/I (Λα) → iii/VI/I (ντο♯) [= vi/iv]
vi/iv (ντο♯) → VI/vi/iv (Λα) [= VI]	III/V (Σι / Ντο♭) → iii/III/V (ρε♯ / μι♭) [= iii]
III/VII/i (Ρε) [= II] → iii/III/VII/i (φα♯) [= iii/II]	vi/ii/I (σι♭ / λα♯) [= vii] → VI/vi/ii/I (Σολ♭ / Φα♯) [= VI/vii ή III/II/I]

Παράδειγμα 6.22

Οι δύο έσχατοι βαθμοί (έμμεσης) συγγένειας κατά τρίτες μεγάλες είναι ο έβδομος και ο όγδοος, που αναφέρονται στις ομώνυμες των αντιθετικών των ομώνυμων των αντιθετικών του οικείου και του αντίθετου τρόπου, αντίστοιχα. Στην πρώτη περίπτωση (βλ. Παράδειγμα 6.23), από τις τρεις πρώτες παράγωγες αντιθετικές συγχορδίες ή τονικότητες του Παραδείγματος 6.19 καταλήγουμε στην αναπαραγωγή των σχέσεων τρίτης μεγάλης δεύτερου βαθμού, ενώ στην δεύτερη περίπτωση (βλ. Παράδειγμα 6.24), από τις αντίστοιχες παράγωγες συγχορδίες ή τονικότητες του Παραδείγματος 6.20 φθάνουμε σε ισοδυναμίες με τις σχέσεις τρίτης μεγάλης πρώτου βαθμού. Ωστόσο, σε ό,τι αφορά ειδικά τις ομώνυμες των αντιθετικών των ομώνυμων των αντιθετικών της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας και της σχετικής της μείζονος υποδεσπόζουσας, διαπιστώνεται ότι οι συγγένειες του έβδομου βαθμού είναι εν τέλει ταυτόσημες με αυτές του έκτου βαθμού και, αντίστοιχα, εκείνες του όγδοου βαθμού με αυτές του πέμπτου βαθμού συγγένειας στον κύκλο των μεγάλων τριτών.

Μείζων τρόπος	Ελάσσων τρόπος
III (Μι) → III/III (Λα♭) [= VI/i]	vi (λα♭ / σολ#) → vi/vi (μι) [= iii/I]
VI (Λα) → III/VI (Ντο# / Ρε♭) [= II_N]	iii (μι♭ / ρε#) → vi/iii (σι) [= iii/V]
III/V (Σι / Ντο♭) → III/III/V (Μι♭) [= III/i]	vi/iv (ντο#) → vi/vi/iv (λα) [= vi/I]
vi/ii (σι♭ / λα#) [= vii/i] → vi/vi/ii (φα#) [= iii/II]	III/VII (Ρε) [= II/I] → III/III/VII (Φα# / Σολ♭) [= VI/vii ή III/II/I]

Παράδειγμα 6.23

Μείζων τρόπος	Ελάσσων τρόπος
vi/i (λα♭ / σολ#) → vi/vi/i (μι) [= iii]	III/I (Μι) → III/III/I (Λα♭) [= VI]
iii/i (μι♭ / ρε#) → vi/iii/i (σι) [= iii/V]	VI/I (Λα) → III/VI/I (Ντο# / Ρε♭) [= II_N]
vi/iv (ντο#) → vi/vi/iv (λα) [= vi]	III/V (Σι / Ντο♭) → III/III/V (Μι♭) [= III]
III/VII/i (Ρε) [= II] → III/III/VII/i (Φα# / Σολ♭) [= III/II ή VI/vii/i]	vi/ii/I (σι♭ / λα#) [= vii] → vi/vi/ii/I (φα#) [= iii/II/I]

Παράδειγμα 6.24

Εξαιτίας του ότι και το διάστημα της μεγάλης τρίτης διαιρεί την οκτάβα σε – τρία – ίσα μέρη, προκύπτουν εν προκειμένω τέσσερεις ολοκληρωμένες αρμονικές ή τονικές ανακυκλήσεις γύρω από την τονική, την δεσπόζουσα, την υποδεσπόζουσα αλλά και την σχετική της υποδεσπόζουσας στον μείζονα τρόπο ή την σχετική της δεσπόζουσας στον ελάσσονα τρόπο (καθώς και τα αντίστοιχα τονικά κέντρα). Ο αρμονικός ή τονικός κύκλος κατά τρίτες μεγάλες γύρω από την μείζονα αλλά και την ελάσσονα τονική ή κύρια τονικότητα παρουσιάζεται στο Παράδειγμα 6.25. Οι αρμονικές και τονικές "διαδρομές" που μπορούν να χαραχθούν επί αυτών των διαγραμμάτων είναι παρόμοιες με όσες αναφέρθηκαν στην προηγούμενη ενότητα για τους κύκλους κατά τρίτες μικρές: σε δεξιόστροφη και κατιούσα φορά προκύπτουν αλλεπάλληλες σχέσεις τρίτης μεγάλης πρώτου, τρίτου, πέμπτου [= τέταρτου] και έβδομου [= δεύτερου] βαθμού μέχρι την επαναφορά της αρχικής συγχορδίας ή τονικότητος δια της ομώνυμής της, ενώ και αντίστροφα, ήτοι σε αριστερόστροφη και ανιούσα φορά επί των ιδίων διαγραμμάτων, πραγματοποιούνται αναλογικά βήματα τρίτης μεγάλης αλλά με αναφορά πλέον στην ομώνυμη τονική ή τονικότητα μέχρι την τελική αποκατάσταση της αρχικής συγχορδίας ή τονικότητος· επιπλέον, με την παράκαμψη μίας εκ των ομώνυμων συγχορδιών ή τονικοτήτων που εμφανίζονται σε κάθε βήμα τρίτης μεγάλης δημιουργούνται και άλλοι, βραχύτεροι αρμονικοί ή τονικοί κύκλοι, οι οποίοι ξεκινούν από τις υπόλοιπες άμεσες σχέσεις τρίτης μεγάλης, δηλαδή δεύτερου βαθμού (I → VI/i ή i → iii/I, με ανιούσα φορά στα δύο διαγράμματα), τρίτου βαθμού (I → III ή i → vi, με κατιούσα φορά) αλλά και τέταρτου βαθμού συγγένειας (I → vi/i ή i → III/I, με ανιούσα φορά).

I (Ντο)	**i (ντο)**
↕	↕
iii [vi/vi/i] (μι) – III [VI/vi/i] (Μι)	VI [III/III/I] (Λα♭) – vi [iii/III/I] (λα♭ / σολ#)
↕	↕
iii/III [vi/i] (σολ# / λα♭) – III/III [VI/i] (Λα♭)	VI/vi [III/I] (Μι) – vi/vi [iii/I] (μι)
↕	↕
i (ντο) – **I (Ντο)**	I (Ντο) – **i (ντο)**

Παράδειγμα 6.25

Κατά τον ίδιο τρόπο, στα επόμενα παραδείγματα σκιαγραφούνται οι υπόλοιποι αρμονικοί και τονικοί κύκλοι που σχηματίζονται με επάλληλες μεγάλες τρίτες γύρω από την μείζονα και την ελάσσονα δεσπόζουσα (Παράδειγμα 6.26), την μείζονα και την ελάσσονα υποδεσπόζουσα (Παράδειγμα 6.27) αλλά και τις σχετικές της μείζονος υποδεσπόζουσας και της ελάσσονος δεσπόζουσας (Παράδειγμα 6.28) ή τα αντίστοιχα τονικά κέντρα, κατά περίπτωση. Η αρμονική και τονική "πλοήγηση" στα διαγράμματα αυτά ακολουθεί τις προδιαγραφές που έχουν ήδη αναφερθεί και για τον αντίστοιχο κύκλο μεγάλων τριτών γύρω από την μείζονα αλλά και την ελάσσονα τονική ή κύρια τονικότητα (με μόνη διαφορά ότι όσον αφορά ειδικότερα τους κύκλους του Παραδείγματος 6.28 οι έμμεσες ή "σύνθετες" σχέσεις τρίτης μεγάλης, ήτοι πέμπτου έως όγδοου βαθμού, δεν ταυτίζονται πλέον με τις άμεσες και απλούστερες σχέσεις συγγένειας, όπως συμβαίνει σε όλες τις άλλες ανάλογες περιπτώσεις).

V (Σολ)
↕
iii/V [vi/iii/i] (σι) – III/V [VI/iii/i] (Σι / Ντο♭)
↕
iii/III/V [iii/i] (ρε# / μι♭) – III/III/V [III/i] (Μι♭)
↕
v (σολ) – **V (Σολ)**

v (σολ)
↕
III [III/III/V] (Μι♭) – iii [iii/III/V] (μι♭ / ρε#)
↕
VI/iii [III/V] (Ντο♭ / Σι) – vi/iii [iii/V] (σι)
↕
V (Σολ) – **v (σολ)**

Παράδειγμα 6.26

IV (Φα)
↕
vi [vi/vi/iv] (λα) – VI [VI/vi/iv] (Λα)
↕
iii/VI [vi/iv] (ντο#) – III/VI [II_N] (Ντο# / Ρε♭)
↕
iv (φα) – **IV (Φα)**

iv (φα)
↕
II_N [III/VI/I] (Ρε♭ / Ντο#) – vi/iv [iii/VI/I] (ντο#)
↕
VI/vi/iv [VI/I] (Λα) – vi/vi/iv [vi/I] (λα)
↕
IV (Φα) – **iv (φα)**

Παράδειγμα 6.27

ii (ρε)
↕
VI/ii [VII/i] (Σι♭) – vi/ii [vii/i] (σι♭ / λα#)
↕
VI/vi/ii [VI/vii/i = III/II] (Σολ♭ / Φα#) –
vi/vi/ii [iii/II] (φα#)
↕
II (Ρε) – **ii (ρε)**

VII (Σι♭)
↕
iii/VII [ii/I] (ρε) – III/VII [II/I] (Ρε)
↕
iii/III/VII [iii/II/I] (φα#) –
III/III/VII [III/II/I = VI/vii] (Φα# / Σολ♭)
↕
vii (λα# / σι♭) – **VII (Σι♭)**
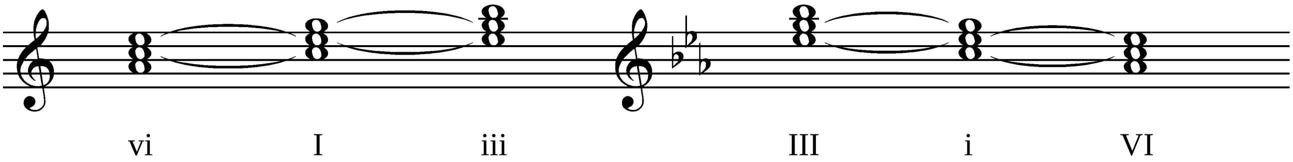
Παράδειγμα 6.28

6.4. Επισκόπηση όλων των άμεσων σχέσεων τρίτης (πρώτου έως τέταρτου βαθμού συγγένειας)

Με τον συνδυασμό όλων των άμεσων σχέσεων τρίτης μικρής και μεγάλης, δηλαδή των σχετικών αλλά και των αντιθετικών που περιβάλλουν μία μείζονα ή ελάσσονα συγχορδία (είτε τονικότητα αναφοράς) καθώς και των ομώνυμων όλων των παραπάνω, διαμορφώνονται εν συνόλω τέσσερεις

βαθμοί συγγένειας κατά τρίτη,[9] που διατρέχουν ολόκληρο το ρεπερτόριο της τονικής μουσικής και έχουν δεσπόζουσα θέση στην μουσική πρακτική του 18ου και του 19ου αιώνος.

Οι σχέσεις τρίτης πρώτου βαθμού είναι οι εγγύτερες προς μία οποιαδήποτε συγχορδία ή τονικότητα αναφοράς, αφού σε αυτές συγκαταλέγονται η σχετική και η αντιθετική της. Σε επίπεδο συγχορδιών, η μέγιστη αυτή εγγύτητα αντανακλάται βεβαίως και στο γεγονός ότι οι δύο παράγωγες-δευτερεύουσες συγχορδίες έχουν από δύο κοινούς φθόγγους με την κύρια, όπως φαίνεται και στο ακόλουθο παράδειγμα, όπου ως συγχορδίες αναφοράς – για το μείζον και το έλασσον γένος αντίστοιχα – έχουν ληφθεί η τονική της Ντο-μείζονος και της ντο-ελάσσονος:



Παράδειγμα 6.29

Στις σχέσεις τρίτης δεύτερου βαθμού περιλαμβάνονται, όπως είναι ήδη γνωστό, η σχετική και η αντιθετική της ομώνυμης της συγχορδίας ή τονικότητος αναφοράς. Σε αυτήν την περίπτωση, οι δευτερεύουσες συγχορδίες διατηρούν έναν μόνο κοινό φθόγγο προς την κύρια:



Παράδειγμα 6.30

Στην συνέχεια παρουσιάζονται οι σχέσεις τρίτης τρίτου βαθμού, οι οποίες συνίστανται στις ομώνυμες της σχετικής και της αντιθετικής της συγχορδίας ή τονικότητος αναφοράς. Και εδώ, σε επίπεδο συγχορδιών υφίσταται ένας (αλλά διαφορετικός σε σχέση με την προηγούμενη περίπτωση) κοινός φθόγγος ανάμεσα στις δευτερεύουσες συγχορδίες και την κύρια:
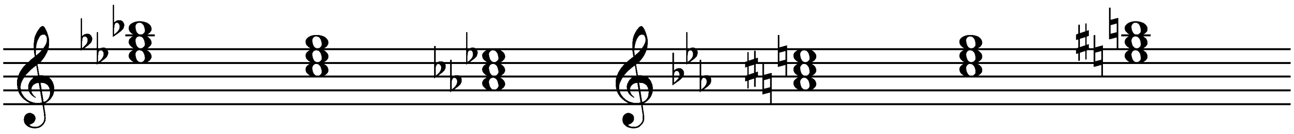


Παράδειγμα 6.31

Φαινομενικά, η θέση των σχέσεων τρίτης δεύτερου και τρίτου βαθμού θα μπορούσε πιθανόν να είναι ανταλλάξιμη, πράγμα που θα σήμαινε ότι οι ομώνυμες της σχετικής και της αντιθετικής θα μπορούσαν ίσως να θεωρηθούν συγγενέστερες προς την εκάστοτε συγχορδία ή τονικότητα αναφοράς έναντι της σχετικής και της αντιθετικής της ομώνυμής της. Ωστόσο, η εντύπωση αυτή (που ενδέχεται να προκαλείται εξαιτίας της ποσότητας των ξένων φθόγγων που χρησιμοποιούνται στην μία και στην άλλη περίπτωση) δεν επιβεβαιώνεται ούτε ιστορικά, δεδομένου του ότι οι σχέσεις τρίτης δεύτερου βαθμού εμφανίζονται και εδραιώνονται στο ρεπερτόριο νωρίτερα από εκείνες που ανήκουν στον τρίτο βαθμό συγγένειας, ούτε και από συστηματικής επόψεως ακόμη, αφού – στο πλαίσιο του ενιαίου συστήματος που διαμορφώνουν ο μείζων και ο ελάσσων τρόπος από κοινού – το

[9] Για την πραγμάτευση που ακολουθεί, πρβλ. Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 (10. Auflage), σ. 160.

"δάνειο" φθογγικό και συγχορδιακό υλικό της ομώνυμης τονικότητος θεωρείται οικειότερο από εκείνο που παράγεται δια της μεταβολής του γένους των οικείων δευτερευουσών συγχορδιών (με χρήση φθόγγων οι οποίοι πλέον είναι πράγματι αναντίστοιχοι και "ξένοι" προς αμφότερες τις κλίμακες δύο ομώνυμων τονικοτήτων).

Οι σχέσεις τρίτης τέταρτου – και έσχατου, εν προκειμένω – βαθμού αφορούν, τέλος, τις ομώνυμες της σχετικής και της αντιθετικής της ομώνυμης της συγχορδίας ή τονικότητος αναφοράς. Εδώ, ακόμη και η ίδια η σύσταση των δευτερευουσών συγχορδιών μαρτυρεί την μέγιστη απομάκρυνσή τους από την κύρια συγχορδία, ελλείψει οιουδήποτε κοινού φθόγγου αναμεταξύ τους:



iii/i I vi/i VI/I i III/I

Παράδειγμα 6.32

Κατά τον ίδιο τρόπο διαμορφώνονται επίσης όλες οι άμεσες σχέσεις τρίτης γύρω από τις συγχορδίες ή τις τονικότητες της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο (βλ. Παραδείγματα 6.33 και 6.34), αλλά και γύρω από οποιαδήποτε άλλη μείζονα ή ελάσσονα συγχορδία ή τονικότητα εν γένει.

Σχέσεις τρίτης πρώτου βαθμού:	iii (μι)	**V (Σολ)**	iii/V (σι)	VII (Σι♭)	**v (σολ)**	III (Μι♭)
Σχέσεις τρίτης δεύτερου βαθμού:	VII/i (Σι♭)	V (Σολ)	III/i (Μι♭)	iii/I (μι)	v (σολ)	iii/V (σι)
Σχέσεις τρίτης τρίτου βαθμού:	III (Μι)	V (Σολ)	III/V (Σι)	vii (σι♭)	v (σολ)	iii (μι♭)
Σχέσεις τρίτης τέταρτου βαθμού:	vii/i (σι♭)	V (Σολ)	iii/i (μι♭)	III/I (Μι)	v (σολ)	III/V (Σι)

Παράδειγμα 6.33

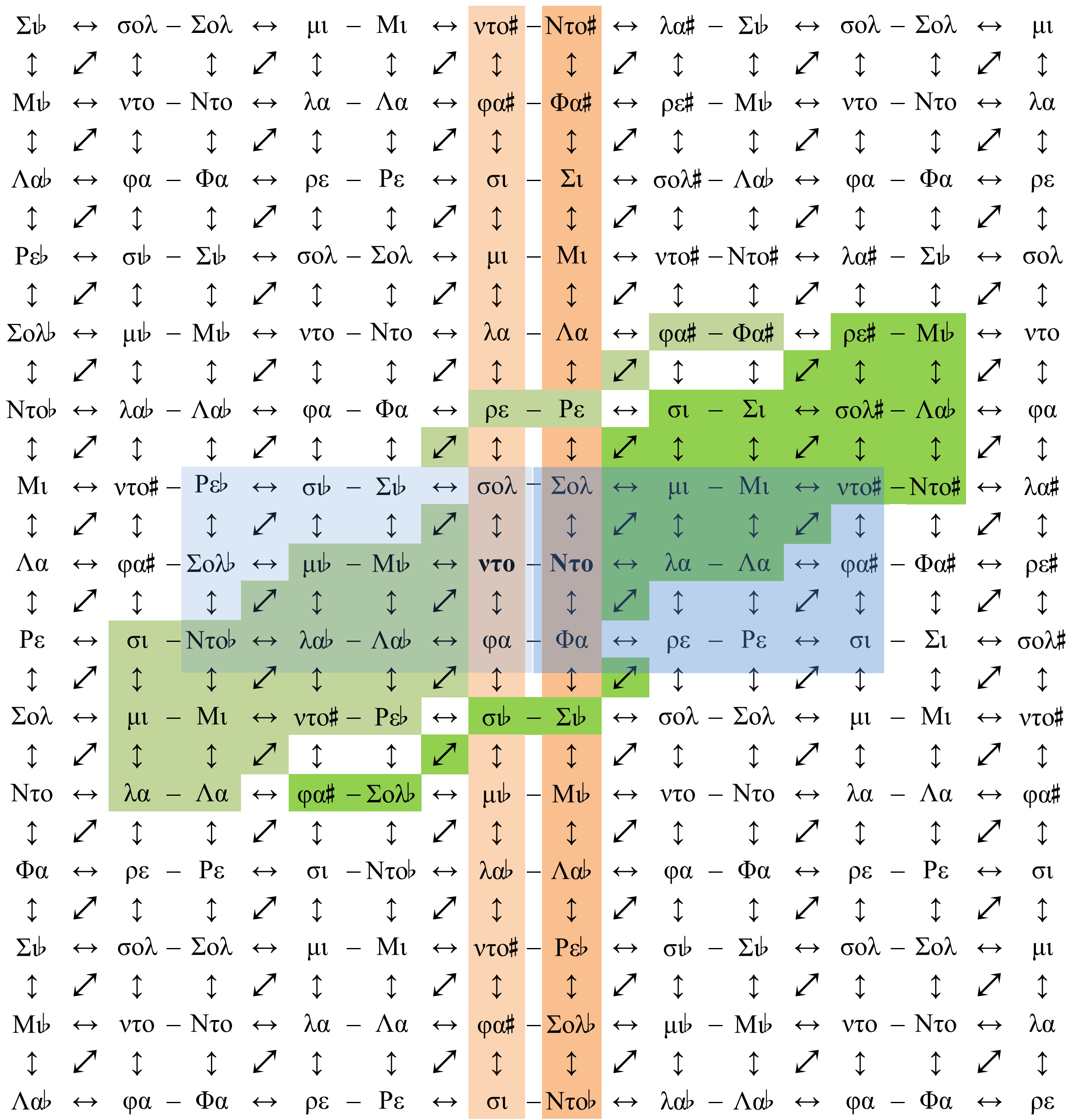
Σχέσεις τρίτης πρώτου βαθμού:	ii (ρε)	**IV (Φα)**	vi (λα)	VI (Λα♭)	**iv (φα)**	II_N (Ρε♭)
Σχέσεις τρίτης δεύτερου βαθμού:	VI/i (Λα♭)	IV (Φα)	II_N (Ρε♭)	ii/I (ρε)	iv (φα)	vi/I (λα)
Σχέσεις τρίτης τρίτου βαθμού:	II (Ρε)	IV (Φα)	VI (Λα)	vi (λα♭)	iv (φα)	vi/iv (ρε♭)
Σχέσεις τρίτης τέταρτου βαθμού:	vi/i (λα♭)	IV (Φα)	vi/iv (ρε♭)	II/I (Ρε)	iv (φα)	VI/I (Λα)

Παράδειγμα 6.34

6.5. Συνολικό πλέγμα ή δίκτυο αρμονικών και τονικών σχέσεων

Όλες οι αρμονικές και τονικές σχέσεις που έχουν παρουσιασθεί στις προηγούμενες ενότητες, στην πράξη συνδυάζονται μεταξύ τους με άπειρους τρόπους, δημιουργώντας ποικίλους βαθμούς αρμονικής και τονικής συγγένειας τόσο σε μικροδομικό όσο και σε μακροδομικό επίπεδο. Σε ό,τι αφορά ειδικότερα τις σχέσεις ανάμεσα σε τονικές περιοχές που εδραιώνονται στο πλαίσιο είτε ευρύτερων μετατροπικών διαδικασιών είτε παροδικότερων τονικοποιήσεων, το ακόλουθο συγκεντρωτικό διάγραμμα παρέχει έναν εύχρηστο "χάρτη" για την ανίχνευση και την παρακολούθησή τους προς οποιαδήποτε κατεύθυνση στους κύκλους των πεμπτών, των μικρών τριτών αλλά και των μεγάλων τριτών, οι οποίοι εδώ αντιστοιχούν στον κάθετο, τον οριζόντιο και τον διαγώνιο άξονα.[10]

[10] Ένα παρόμοιο πλέγμα ή δίκτυο τονικών σχέσεων παρουσιάζεται για πρώτη φορά το 1817 από τον Weber, ό.π., σ. 301



Παράδειγμα 6.35

(“Tabelle aller Tonarten-Verwandtschaften”)· το μόνο στοιχείο που απουσιάζει από το συγκεκριμένο διάγραμμα είναι ουσιαστικά οι σχέσεις μεγάλης τρίτης, οι οποίες την εποχή εκείνη δεν είχαν ακόμη αξιοποιηθεί συνθετικά σε βαθμό τέτοιο που θα επέτρεπε ενδεχομένως στον Weber να τις εντοπίσει στο ρεπερτόριο και να τις αναπτύξει θεωρητικά. Τούτο κατέστη εφικτό μισό και πλέον αιώνα αργότερα: ο Ottokar [Otakar] Hostinský, στην μελέτη του *Die Lehre von den musikalischen Klängen. Ein Beitrag zur aesthetischen Begründung der Harmonielehre* (H. Dominicus, Prag 1879, σ. 67 αλλά και 95 κ.εξ.), παρουσιάζει ένα πλέγμα τονικών σχέσεων που κινείται σε τρεις άξονες για τις σχέσεις πέμπτης (οριζοντίως), μικρής τρίτης (διαγωνίως, σε κλίση 45 και 225 μοιρών) αλλά και μεγάλης τρίτης (επίσης διαγωνίως, αλλά σε κλίση 135 και 315 μοιρών). Έκτοτε, παρόμοια διαγράμματα εμφανίζονται σε πολλές άλλες θεωρητικές πραγματείες, δίχως όμως να προσθέτουν κάτι το ουσιώδες – απεναντίας, συχνά μπορεί να είναι και ελλιπέστερα: βλ. π.χ. Arnold Schoenberg, *Structural functions of harmony*, επιμ. Leonard Stein, Ernest Benn – W. W. Norton & Company, London – New York 1969 (second, revised edition), σ. 20 και 30!

Με την βοήθεια του παραπάνω διαγράμματος, οι βαθμοί συγγένειας μεταξύ όλων των τονικοτήτων ή αρμονικών περιοχών μπορούν εύκολα να υπολογισθούν μετρώντας τα βήματα που μεσολαβούν προς οιανδήποτε κατεύθυνση στον κάθετο, τον οριζόντιο αλλά και τον διαγώνιο άξονα, μεμονωμένα ή συνδυαστικά, ανάμεσα σε δύο επιλεγμένα τονικά κέντρα. Αναλυτικότερα:

Οι σχέσεις πέμπτης παρουσιάζονται στον κάθετο άξονα· κάθε βήμα προς τα κάτω στην ίδια στήλη δηλώνει μετατόπιση προς την κατεύθυνση των υφέσεων, ενώ κάθε βήμα προς τα πάνω στην ίδια στήλη δηλώνει μετατόπιση προς την κατεύθυνση των διέσεων. Η αλλαγή τονικού κέντρου ή αρμονικής περιοχής υποδεικνύεται σε κάθε περίπτωση με την χρήση ενός κάθετου αμφίδρομου βέλους.

Οι σχέσεις τρίτης μικρής παρουσιάζονται στον οριζόντιο άξονα, με εναλλαγή σχετικής ελάσσονος και ομώνυμης μείζονος προς τα δεξιά στην ίδια γραμμή ή σχετικής μείζονος και ομώνυμης ελάσσονος προς τα αριστερά στην ίδια γραμμή, στα σημεία όπου εμφανίζεται ένα οριζόντιο αμφίδρομο βέλος. Αντίθετα, εκεί όπου μεσολαβεί μία παύλα αλλάζει μόνον ο τρόπος ή το γένος μεταξύ δύο ομώνυμων τονικοτήτων ή αρμονικών περιοχών και επομένως δεν υφίσταται μετατόπιση προς άλλη περιοχή, αφού διατηρείται η ίδια θεμέλιος. Είναι μάλιστα σημαντικό να επισημανθεί εδώ ότι οποιαδήποτε μεταξύ δύο ομώνυμων τονικών ή αρμονικών περιοχών – ευρισκόμενη είτε στα δεξιά (μείζων) είτε στα αριστερά (ελάσσων) μίας παύλας – δύναται κάλλιστα να παρακαμφθεί, ως αντανάκλαση των σχέσεων τρίτης μικρής δεύτερου βαθμού (π.χ. από την Ντο-μείζονα απευθείας στην σχετική της ομώνυμης Μι-ύφεση-μείζονα, παρακάμπτοντας την ομώνυμη ντο-ελάσσονα προς τα αριστερά), τρίτου βαθμού (π.χ. από την Ντο-μείζονα απευθείας στην ομώνυμη της σχετικής Λα-μείζονα, παρακάμπτοντας την σχετική λα-ελάσσονα προς τα δεξιά) αλλά και τέταρτου βαθμού (π.χ. από την Ντο-μείζονα απευθείας στην ομώνυμη της σχετικής της ομώνυμης μι-ύφεση-ελάσσονα, παρακάμπτοντας τόσο την ομώνυμη ντο-ελάσσονα όσο και την σχετική της ομώνυμης Μι-ύφεση-μείζονα προς τα αριστερά).

Οι σχέσεις τρίτης μεγάλης παρουσιάζονται διαγώνια στο εν λόγω διάγραμμα: η πορεία από μία μείζονα προς την ελάσσονα αντιθετική της δηλώνεται με βήμα προς τα δεξιά στην υπερκείμενη γραμμή, ενώ η πορεία από μία ελάσσονα προς την μείζονα αντιθετική της δηλώνεται με βήμα προς τα αριστερά στην υποκείμενη γραμμή, όπως καταδεικνύουν και τα αμφίδρομα βέλη που παρεμβάλλονται εν προκειμένω σε κλίση 45 μοιρών. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι σχέσεις μεταξύ αντιθετικών τονικών ή αρμονικών περιοχών έχουν την ιδιότητα να οδηγούν μακρύτερα από κάθε άλλη με την μεσολάβηση του μικρότερου δυνατού αριθμού βημάτων (που αντιστοιχούν σε βέλη στο διάγραμμα): π.χ. ανάμεσα στην Ντο-μείζονα και την Μι-μείζονα υφίστανται τουλάχιστον τέσσερα βήματα στον κύκλο των πεμπτών (Ντο → Σολ → Ρε → Λα → Μι), τα οποία ήδη μειώνονται σε δύο με την επιλογή οποιουδήποτε συνδυασμού πέμπτης και τρίτης μικρής (δηλαδή με α) πρώτο βήμα προς την δεσπόζουσα και δεύτερο βήμα προς την σχετική της με τελική μετάπτωση στην ομώνυμη: Ντο → Σολ → μι – Μι, ή με β) πρώτο βήμα προς την σχετική, μετάπτωση στην ομώνυμη και δεύτερο βήμα προς την δεσπόζουσά της: Ντο → λα – Λα → Μι, ή ακόμη και με γ) πρώτο βήμα προς την σχετική και δεύτερο βήμα προς την δεσπόζουσά της με τελική μετάπτωση στην ομώνυμη: Ντο → λα → μι – Μι) αλλά και – ακόμη δραστικότερα – σε ένα και μοναδικό βήμα τρίτης μεγάλης (μέσω της ομώνυμης της τελευταίας: Ντο → μι – Μι)! Και εδώ, εξ άλλου, η παράκαμψη μίας εκ των δύο ομώνυμων τονικών ή αρμονικών περιοχών στον οριζόντιο άξονα σηματοδοτεί την πραγματοποίηση μεγαλύτερων βημάτων στον τονικό ή αρμονικό χάρτη με σχέσεις τρίτης μεγάλης δεύτερου βαθμού (π.χ. από την Ντο-μείζονα απευθείας στην αντιθετική της ομώνυμης Λα-ύφεση-μείζονα, παρακάμπτοντας την ομώνυμη ντο-ελάσσονα προς τα αριστερά), τρίτου βαθμού (π.χ. από την Ντο-μείζονα απευθείας στην ομώνυμη της αντιθετικής Μι-μείζονα, παρακάμπτοντας την αντιθετική μι-ελάσσονα προς τα δεξιά) καθώς και τέταρτου βαθμού (π.χ. από την Ντο-μείζονα απευθείας στην ομώνυμη της αντιθετικής της ομώνυμης λα-ύφεση-ελάσσονα, παρακάμπτοντας τόσο την ομώνυμη ντο-ελάσσονα όσο και την αντιθετική της ομώνυμης Λα-ύφεση-μείζονα προς τα αριστερά). Στην πράξη, φυσικά, μπορούν να χαραχθούν άπειρες διαφορετικές διαδρομές επ’ αυτού του τονικού ή αρμονικού χάρτη, άλλες συντομότερες και άλλες πολύ πιο μακρινές και “περιπετειώδεις”.

Στα σημεία όπου είναι τοποθετημένα τα διαγώνια αμφίδρομα βέλη στο διάγραμμα εμφανίζονται επίσης αποστάσεις μεγάλης δευτέρας (τόνου) ανάμεσα στις σχετικές δύο αρμονικών ή τονικών περιοχών που απέχουν μεταξύ τους κατά μία μεγάλη τρίτη (π.χ. ανάμεσα στην λα-ελάσσονα ως σχετική της Ντο-μείζονος και την Σολ-μείζονα ως σχετική της μι-ελάσσονος). Αυτές οι σχέσεις δευτέρας δεν καταδεικνύονται, επειδή ακριβώς στερούνται λειτουργικής σημασίας και δεν χρησιμοποιούνται αδιαμεσολάβητα ως τονικά πεδία στο ρεπερτόριο της τονικής μουσικής. Επίσης, κανένα διαγώνιο βέλος δεν παρουσιάζεται ανάμεσα σε στήλες που εμπεριέχουν ομώνυμες αρμονικές ή τονικές περιοχές, αφού – δεδομένων των δυνατοτήτων παράκαμψης που έχουν πολλάκις αναφερθεί περί αυτών – κάτι τέτοιο θα ήταν εντελώς περιττό (π.χ. η Ντο-μείζων και η Σολ-μείζων από κοινού με τις ομώνυμές τους ελάσσονες γειτνιάζουν ήδη άμεσα στον κύκλο των πεμπτών, οπότε η μεταβολή του τρόπου ή του γένους της μίας ή της άλλης εξ αυτών δεν θα σηματοδοτούσε παρά ένα βήμα και πάλι προς την κατεύθυνση των διέσεων ή των υφέσεων).

ΜΕΡΟΣ Β΄
ΓΛΩΣΣΑΡΙΟ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

Κεφάλαιο 7: Εισαγωγικό υπόμνημα

Σύνοψη: *Το παρόν κεφάλαιο περιλαμβάνει αναφορές σε στοιχειώδεις έννοιες, διατυπώσεις και πρακτικές της μουσικής θεωρίας (ονομασίες φθόγγων ακαθόριστου και καθορισμένου τονικού ύψους, ονομασίες τονικοτήτων είτε συγχορδιών, προσδιορισμός διαστημάτων, μελωδικές βαθμίδες της κλίμακας, αναφορές ή παραπομπές σε αλληλουχίες συγχορδιών καθώς και σε μουσικά μέτρα παρτιτούρας) κυρίως με το συμφέρον της ευχερούς αξιοποίησής τους σε κείμενα μουσικής ανάλυσης.*

Προαπαιτούμενη γνώση: *Δεν υφίσταται, πέραν ίσως από ορισμένα στοιχεία που έχουν αναφερθεί στο πρώτο μέρος του συγγράμματος (κεφάλαια 1-6).*

Πρακτική συμβουλή: *Οι ενεργοί σύνδεσμοι οδηγούν απευθείας σε άλλα λήμματα του γλωσσαρίου. Για επιστροφή στο εκάστοτε προηγούμενο λήμμα (ήτοι στην αμέσως προηγούμενη προβολή), πιέστε μαζί τα πλήκτρα Alt + αριστερό βέλος.*

Ονομασίες φθόγγων ακαθόριστου τονικού ύψους

<u>Φυσικοί φθόγγοι</u>: ντο, ρε, μι, φα, σολ, λα, σι. Πρόκειται για άκλιτα ουσιαστικά: «το ντο», «του ντο», «τα ντο», «των ντο» ή «ο φθόγγος ντο», «του φθόγγου ντο», «τον φθόγγο ντο», «οι φθόγγοι ντο», «των φθόγγων ντο», «τους φθόγγους ντο» ή ακόμη «η νότα ντο», «της νότας ντο», «την νότα ντο», «οι νότες ντο», «των νοτών ντο», «τις νότες ντο» κ.ο.κ.

Σε περίπτωση που απαιτείται επιπλέον προσδιορισμός, δημιουργούνται σύνθετοι ενιαίοι όροι – και όχι χωριστές λέξεις – με ενωτικό (ή μικρή παύλα): ντο-αναίρεση (ή ντο♮), ρε-αναίρεση (ρε♮), μι-αναίρεση (μι♮), φα-αναίρεση (φα♮), σολ-αναίρεση (σολ♮), λα-αναίρεση (λα♮), σι-αναίρεση (σι♮). Οι όροι αυτοί παραμένουν άκλιτα ουσιαστικά· ενώ λοιπόν η αναίρεση ως χωριστή λέξη κλίνεται κανονικά («της αναίρεσης ή αναιρέσεως», «την αναίρεση», «οι αναιρέσεις», «των αναιρέσεων», «τις αναιρέσεις»), στην προκειμένη περίπτωση μένει άκλιτη: «το ντο-αναίρεση», «του ντο-αναίρεση», «τα ντο-αναίρεση», «των ντο-αναίρεση» ή «ο φθόγγος / η νότα ντο-αναίρεση», «του φθόγγου / της νότας ντο-αναίρεση», «τον φθόγγο / την νότα ντο-αναίρεση», «οι φθόγγοι / οι νότες ντο-αναίρεση», «των φθόγγων / των νοτών ντο-αναίρεση», «τους φθόγγους / τις νότες ντο-αναίρεση» κ.ο.κ.

Εναλλακτικά, όμως, μπορεί να γίνει περιφραστικά λόγος και για «ντο φυσικό», «ρε φυσικό», «μι φυσικό», «φα φυσικό», «σολ φυσικό», «λα φυσικό», «σι φυσικό». Στην προκειμένη περίπτωση, ο επιπρόσθετος επιθετικός προσδιορισμός κλίνεται κανονικά, τοποθετούμενος κατά κανόνα στην φυσική του θέση, δηλαδή *μπροστά* από το ουσιαστικό: «το φυσικό ντο», «του φυσικού ντο», «τα φυσικά ντο», «των φυσικών ντο» κ.ο.κ.

<u>Φθόγγοι οξυμένοι κατά ένα ημιτόνιο</u>: ντο-δίεση (ή ντο♯), ρε-δίεση (ρε♯), μι-δίεση (μι♯), φα-δίεση (φα♯), σολ-δίεση (σολ♯), λα-δίεση (λα♯), σι-δίεση (σι♯). Ενώ η λέξη δίεση κλίνεται κανονικά όταν παρουσιάζεται μόνη της («της δίεσης ή διέσεως», «την δίεση», «οι διέσεις», «των διέσεων», «τις διέσεις»), σε αυτούς τους σύνθετους ενιαίους όρους παραμένει πάντοτε άκλιτη: «το ντο-δίεση», «του ντο-δίεση» κ.ο.κ., περαιτέρω δε «ο φθόγγος / η νότα ντο-δίεση», «του φθόγγου / της νότας ντο-δίεση» κ.ο.κ.

Φθόγγοι βαρυμένοι κατά ένα ημιτόνιο: ντο-ύφεση (ή ντο♭), ρε-ύφεση (ρε♭), μι-ύφεση (μι♭), φα-ύφεση (φα♭), σολ-ύφεση (σολ♭), λα-ύφεση (λα♭), σι-ύφεση (σι♭). Ισχύει και εδώ ό,τι αναφέρθηκε παραπάνω: η λέξη ύφεση μόνη της κλίνεται κανονικά («της ύφεσης ή υφέσεως», «την ύφεση», «οι υφέσεις», «των υφέσεων», «τις υφέσεις»), όχι όμως και στο πλαίσιο αυτών των σύνθετων ενιαίων όρων: «το ντο-ύφεση», «του ντο-ύφεση» κ.ο.κ., περαιτέρω δε «ο φθόγγος / η νότα ντο-ύφεση», «του φθόγγου / της νότας ντο-ύφεση» κ.ο.κ.

Φθόγγοι οξυμένοι κατά δύο ημιτόνια: ντο-διπλή-δίεση (ή ντο𝄪), ρε-διπλή-δίεση (ρε𝄪), μι-διπλή-δίεση (μι𝄪), φα-διπλή-δίεση (φα𝄪), σολ-διπλή-δίεση (σολ𝄪), λα-διπλή-δίεση (λα𝄪), σι-διπλή-δίεση (σι𝄪), ομοίως ως σύνθετοι ενιαίοι και επομένως άκλιτοι όροι, εν αντιθέσει με την «διπλή δίεση» που κλίνεται ως ανεξάρτητη περιφραστική έννοια («της διπλής δίεσης ή διέσεως», «οι διπλές διέσεις» κ.ο.κ.).

Φθόγγοι βαρυμένοι κατά δύο ημιτόνια: ντο-διπλή-ύφεση (ή ντο𝄫), ρε-διπλή-ύφεση (ρε𝄫), μι-διπλή-ύφεση (μι𝄫), φα-διπλή-ύφεση (φα𝄫), σολ-διπλή-ύφεση (σολ𝄫), λα-διπλή-ύφεση (λα𝄫), σι-διπλή-ύφεση (σι𝄫), ομοίως ως σύνθετοι ενιαίοι και άρα άκλιτοι όροι, εν αντιθέσει με την «διπλή ύφεση» που ως ανεξάρτητη περιφραστική έννοια κλίνεται κανονικά («της διπλής ύφεσης ή υφέσεως», «οι διπλές υφέσεις» κ.ο.κ.).

Όλες οι παραπάνω ονομασίες των φθόγγων στα ελληνικά είναι καθιερωμένες και *οφείλουν να χρησιμοποιούνται σε κάθε πρωτότυπο ή μεταφρασμένο στα ελληνικά κείμενο*· απεναντίας, είναι ανεπίτρεπτο να υποκαθίστανται από τις αντίστοιχες ονομασίες τους σε οποιαδήποτε άλλη γλώσσα!

Ακολουθούν οι ονομασίες των φθόγγων στις κυριότερες ευρωπαϊκές γλώσσες προς αντιπαραβολή:

– Στα ιταλικά: do, re, mi, fa, sol, la, si· do bequadro (= αναίρεση), do diesis (= δίεση), do bemolle (= ύφεση), do doppio diesis (= διπλή δίεση), do doppio bemolle (= διπλή ύφεση) κ.ο.κ.

– Στα γαλλικά: do ή ut, ré, mi, fa, sol, la, si· do bécarre (= αναίρεση), do dièse (= δίεση), do bémol (= ύφεση), do double-dièse (= διπλή δίεση), do double-bémol (= διπλή ύφεση) κ.ο.κ.

– Στα γερμανικά: c (ντο), d (ρε), e (μι), f (φα), g (σολ), a (λα), h (σι-αναίρεση· η αναίρεση στα γερμανικά ονομάζεται γενικότερα "Auflösungszeichen")· ένας φθόγγος με δίεση ("Kreuz") δηλώνεται με την προσθήκη της κατάληξης -is στα παραπάνω γράμματα (cis, dis, eis, fis, gis, ais, his), ενώ με διπλή δίεση ("Doppelkreuz") δια του διπλασιασμού της ίδιας κατάληξης (cisis, disis, eisis, fisis, gisis, aisis, hisis)· αντίστοιχα, ένας φθόγγος με ύφεση ("b" ή "Be") δηλώνεται με την προσθήκη της κατάληξης -es / -s στα παραπάνω σύμφωνα ή φωνήεντα (ces, des, es, fes, ges, as) και απευθείας με το γράμμα b ειδικά για το σι-ύφεση (δεν υπάρχει ~~hes~~!), ενώ με διπλή ύφεση ("Doppel-b" ή "Doppel-Be") δια του διπλασιασμού της εκάστοτε κατάληξης (ceses, deses, eses, feses, geses, asas ή ases, αλλά και heses για το σι-διπλή-ύφεση (δεν υπάρχει ~~bes~~ ούτε ~~bb~~!).

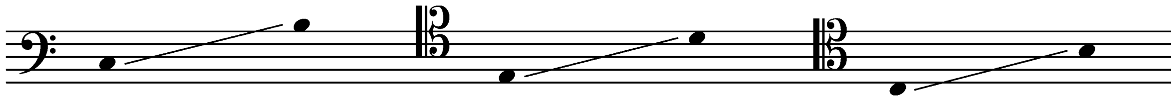
– Στα αγγλικά: c (ντο), d (ρε), e (μι), f (φα), g (σολ), a (λα), b (σι-αναίρεση· η αναίρεση στα αγγλικά ονομάζεται "natural sign", ενώ το γράμμα h εδώ δεν χρησιμοποιείται καθόλου)· c-sharp (= δίεση), c-flat (= ύφεση), c-double sharp (= διπλή δίεση), c-double flat (= διπλή ύφεση) κ.ο.κ.

Ονομασίες φθόγγων καθορισμένου τονικού ύψους

Υπάρχουν δύο συστήματα για τον ακριβή προσδιορισμό του τονικού ύψους, στην βάση των ονομασιών των φθόγγων στα ελληνικά αλλά και σε οποιαδήποτε άλλη γλώσσα, σύμφωνα με όσα έχουν αναφερθεί στο προηγούμενο λήμμα. Το πρώτο έχει βαθιές ρίζες στην ευρωπαϊκή μουσική παράδοση, διατρέχοντας ουσιαστικά όλη την ιστορική της εξέλιξη από τον Μεσαίωνα και έπειτα (στις μέρες μας καλείται "σημειογραφία τονικού ύψους κατά [Hermann von] Helmholtz"), ενώ το δεύτερο λαμβάνει αυθαίρετα ως όργανο αναφοράς το σύγχρονο πιάνο των 88 πλήκτρων (και αποκαλείται με περισσή θρασύτητα από ορισμένους "*επιστημονική* σημειογραφία τονικού ύψους").

Το ευρωπαϊκό σύστημα λαμβάνει ως αφετηρία του την (ανιούσα) κλίμακα από το ντο έως το σι που περιλαμβάνεται στην έκταση όλων των ανδρικών φωνών, χαμηλών ή υψηλών (και που, διόλου τυχαία, καταγράφεται στο πεντάγραμμο με τα "κλειδιά του μπάσσου", "του βαρυτόνου" και "του τενόρου" χωρίς την χρήση βοηθητικών γραμμών· βλ. Παράδειγμα 7.1)· οι φθόγγοι αυτοί

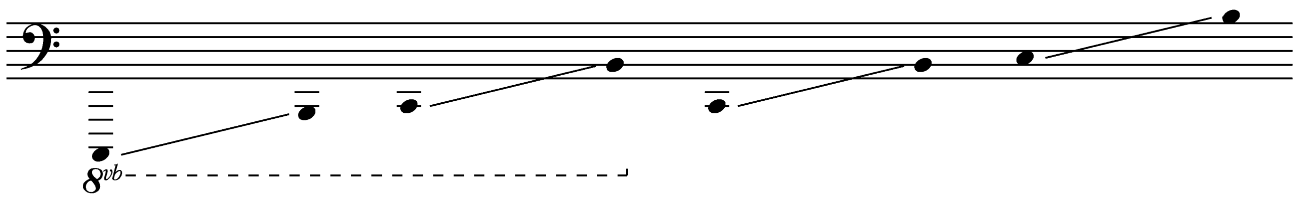
δηλώνονται με τις ονομασίες τους γραμμένες απλώς με πεζά στοιχεία και περιλαμβάνονται στην λεγόμενη “μικρή οκτάβα”: ντο, ντο-δίεση, […], σι-ύφεση, σι.



ντο έως σι στο κλειδί του μπάσσου = ντο έως σι στο κλειδί του βαρυτόνου = ντο έως σι στο κλειδί του τενόρου

Παράδειγμα 7.1

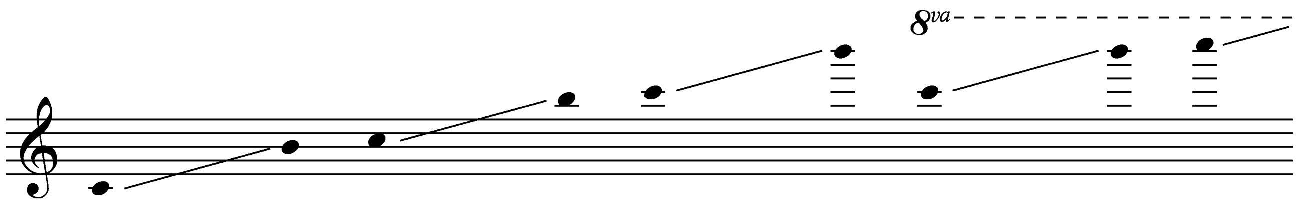
Η αναπαραγωγή αυτής της κλίμακας μία οκτάβα χαμηλότερα δηλώνεται με τους φθόγγους της γραμμένους με κεφαλαία στοιχεία, στο πλαίσιο της “μεγάλης οκτάβας”: ΝΤΟ, ΝΤΟ-δίεση, […], ΣΙ-ύφεση, ΣΙ, ενώ για τις ακόμη χαμηλότερες οκτάβες προστίθενται ένας ή δύο τόνοι ή οι αραβικοί αριθμοί 1 και 2 υπό μορφήν δείκτη: ΝΤΟˏ ή ΝΤΟ$_1$, ΝΤΟ-δίεσηˏ ή ΝΤΟ-δίεση$_1$, […], ΣΙ-ύφεσηˏ ή ΣΙ-ύφεση$_1$, ΣΙˏ ή ΣΙ$_1$ στην “κόντρα οκτάβα” και ΝΤΟˏˏ ή ΝΤΟ$_2$, ΝΤΟ-δίεσηˏˏ ή ΝΤΟ-δίεση$_2$, […], ΣΙ-ύφεσηˏˏ ή ΣΙ-ύφεση$_2$, ΣΙˏˏ ή ΣΙ$_2$ στην “υποκόντρα οκτάβα”.



ΝΤΟˏˏ …………… υποκόντρα οκτάβα | ΝΤΟˏ …………… κόντρα οκτάβα | ΝΤΟ ……………… μεγάλη οκτάβα | ντο ……………… μικρή οκτάβα

Παράδειγμα 7.2

Από την άλλη πλευρά, η αναπαραγωγή της ίδιας κλίμακας από το “μεσαίο ντο” (δηλαδή αυτό που προσδιορίζει ευθέως κάθε *κλειδί του ντο* στο πεντάγραμμο) και υψηλότερα δηλώνεται με τις ονομασίες των φθόγγων με πεζά στοιχεία και την προσθήκη ενός ή περισσοτέρων τόνων ή των αντίστοιχων αραβικών αριθμών υπό μορφήν εκθέτη· έτσι, έχουμε την “οκτάβα της μίας γραμμής” ή “οκτάβα του ενός τόνου” (ντο΄ ή ντο^1, ντο-δίεση΄ ή ντο-δίεση^1, […], σι-ύφεση΄ ή σι-ύφεση^1, σι΄ ή σι^1), την “οκτάβα των δύο γραμμών / τόνων” (ντο΄΄ ή ντο^2, ντο-δίεση΄΄ ή ντο-δίεση^2, […], σι-ύφεση΄΄ ή σι-ύφεση^2, σι΄΄ ή σι^2), την “οκτάβα των τριών γραμμών / τόνων” (ντο΄΄΄ ή ντο^3, ντο-δίεση΄΄΄ ή ντο-δίεση^3, […], σι-ύφεση΄΄΄ ή σι-ύφεση^3, σι΄΄΄ ή σι^3), την “οκτάβα των τεσσάρων γραμμών / τόνων” (ντο΄΄΄΄ ή ντο^4, ντο-δίεση΄΄΄΄ ή ντο-δίεση^4, […], σι-ύφεση΄΄΄΄ ή σι-ύφεση^4, σι΄΄΄΄ ή σι^4), την “οκτάβα των πέντε γραμμών / τόνων” (ντο΄΄΄΄΄ ή ντο^5, ντο-δίεση΄΄΄΄΄ ή ντο-δίεση^5, […], σι-ύφεση΄΄΄΄΄ ή σι-ύφεση^5, σι΄΄΄΄΄ ή σι^5) κ.λπ. Οι ονομασίες “οκτάβα της μίας γραμμής”, “οκτάβα των δύο γραμμών” κ.ο.κ. προέρχονται από τον αριθμό των οριζοντίων γραμμών (αντί τόνων) που σημειώνονταν πάνω από τους φθόγγους στις γερμανικές ταμπουλατούρες οργάνου κατά τις περιόδους της Αναγέννησης και του μπαρόκ.



ντο΄ …………… οκτάβα 1 γραμμής | ντο΄΄ …………… οκτάβα 2 γραμμών | ντο΄΄΄ …………… οκτάβα 3 γραμμών | ντο΄΄΄΄ …………… οκτάβα 4 γραμμών | ντο΄΄΄΄΄ κ.λπ.

Παράδειγμα 7.3

Το αμερικανικό σύστημα ορίζει αυθαίρετα ως αρχική οκτάβα εκείνη που ξεκινά από το χαμηλότερο ντο του πιάνου (δηλαδή το ΝΤΟ͵ ή ΝΤΟ$_1$ της “κόντρα οκτάβας” του ευρωπαϊκού συστήματος) και προσδιορίζει τους φθόγγους της – οι οποίοι γράφονται με πεζούς χαρακτήρες – δια της προσθήκης του αραβικού αριθμού 1 υπό μορφήν δείκτη: ντο$_1$, ντο-δίεση$_1$, […], σι-ύφεση$_1$, σι$_1$. Από εκεί και πέρα, σε κάθε υψηλότερη οκτάβα μεταβάλλεται αναλόγως ο αριθμητικός δείκτης: ντο$_2$, ντο-δίεση$_2$, […], σι-ύφεση$_2$, σι$_2$ στην “μεγάλη οκτάβα”· ντο$_3$, ντο-δίεση$_3$, […], σι-ύφεση$_3$, σι$_3$ στην “μικρή οκτάβα”· ντο$_4$, ντο-δίεση$_4$, […], σι-ύφεση$_4$, σι$_4$ στην “οκτάβα της μίας γραμμής / του ενός τόνου”· ντο$_5$, ντο-δίεση$_5$, […], σι-ύφεση$_5$, σι$_5$ στην “οκτάβα των δύο γραμμών / τόνων”· ντο$_6$, ντο-δίεση$_6$, […], σι-ύφεση$_6$, σι$_6$ στην “οκτάβα των τριών γραμμών / τόνων”· ντο$_7$, ντο-δίεση$_7$, […], σι-ύφεση$_7$, σι$_7$ στην “οκτάβα των τεσσάρων γραμμών / τόνων” κ.λπ. Από την άλλη πλευρά, οι φθόγγοι που βρίσκονται χαμηλότερα από την πρώτη ολοκληρωμένη οκτάβα του πιάνου διαμορφώνουν μία… “μηδενική οκτάβα” (ντο$_0$, ντο-δίεση$_0$, […], σι-ύφεση$_0$, σι$_0$), η οποία αντιστοιχεί στην “υποκόντρα οκτάβα” του ευρωπαϊκού συστήματος. Βεβαίως, ο ορισμός μίας ολόκληρης οκτάβας ως “μηδενικής” είναι εξόχως προβληματικός και αποκαλύπτει την εξόχως πρακτική (παρά “επιστημονική”) προσέγγιση του νεόκοπου αμερικανικού συστήματος.

Ονομασίες τονικοτήτων είτε συγχορδιών

Οι μείζονες τονικότητες και συγχορδίες καταγράφονται ως σύνθετοι ενιαίοι όροι με κεφαλαίο το αρχικό τους γράμμα: Ντο-μείζων, Ντο-δίεση-μείζων, Ρε-ύφεση-μείζων, Ρε-μείζων, Μι-ύφεση-μείζων, Μι-μείζων, Φα-μείζων, Φα-δίεση-μείζων, Σολ-ύφεση-μείζων, Σολ-μείζων, Λα-ύφεση-μείζων, Λα-μείζων, Σι-ύφεση-μείζων, Σι-μείζων, Ντο-ύφεση-μείζων.

Οι ελάσσονες τονικότητες και συγχορδίες καταγράφονται ως σύνθετοι ενιαίοι όροι με μικρό (πεζό) το αρχικό τους γράμμα: ντο-ελάσσων, ντο-δίεση-ελάσσων, ρε-ελάσσων, ρε-δίεση-ελάσσων, μι-ύφεση-ελάσσων, μι-ελάσσων, φα-ελάσσων, φα-δίεση-ελάσσων, σολ-ελάσσων, σολ-δίεση-ελάσσων, λα-ύφεση-ελάσσων, λα-ελάσσων, λα-δίεση-ελάσσων, σι-ύφεση-ελάσσων, σι-ελάσσων.

Όλοι οι παραπάνω όροι συνιστούν σύνθετα ουσιαστικά που κλίνονται κανονικά: π.χ. «η Ρε-ύφεση-μείζων», «της Ρε-ύφεση-μείζονος», «την Ρε-ύφεση-μείζονα» και «η φα-ελάσσων», «της φα-ελάσσονος», την «φα-ελάσσονα»· επίσης: «η τονικότητα / συγχορδία της Λα-μείζονος», «της τονικότητος / συγχορδίας της Λα-μείζονος», «την τονικότητα / συγχορδία της Λα-μείζονος» και «η τονικότητα / συγχορδία της ντο-δίεση-ελάσσονος», «της τονικότητος / συγχορδίας της ντο-δίεση-ελάσσονος», «την τονικότητα / συγχορδία της ντο-δίεση-ελάσσονος» κ.ο.κ.

Σε περιπτώσεις συντετμημένης αναφοράς σε τονικότητες είτε συγχορδίες (όπως, επί παραδείγματι, έχει γίνει σε πολλά σημεία του κεφαλαίου 6), παραμένει πάντοτε απαραίτητη η διάκριση μεταξύ αρχικού κεφαλαίου ή πεζού γράμματος για τις μείζονες και τις ελάσσονες αντίστοιχα: π.χ. Ντο και ντο, Ντο-δίεση και ντο-δίεση κ.ο.κ.

Συνηθισμένα γραμματικά και συντακτικά λάθη:

α) Τα «μείζων» και «ελάσσων» είναι λόγιοι γλωσσικοί τύποι και δεν σχηματίζουν γενική πτώση «~~της μείζονας~~» ή «~~της ελάσσονας~~».

β) Στην ελληνική γλώσσα, όταν ένα ουσιαστικό χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει άμεσα – και όχι εν είδει παρενθετικής / συμπληρωματικής παράθεσης ή επεξήγησης – ένα άλλο ουσιαστικό, είτε τίθεται σε διαφορετική πτώση (ετερόπτωτος προσδιορισμός) είτε συντάσσεται με πρόθεση (εμπρόθετος προσδιορισμός): π.χ. «στην τονικότητα της Σολ-μείζονος» (ή, απλούστερα, «στην Σολ-μείζονα») και όχι «~~στην τονικότητα Σολ-μείζονα~~» ούτε βεβαίως «~~στην Σολ-μείζονα τονικότητα~~» (πρβλ. “in G major key”), «η συγχορδία της μι-ύφεση-ελάσσονος» και όχι «~~η συγχορδία μι-ύφεση-ελάσσονα~~» ούτε «~~η μι-ύφεση-ελάσσονα συγχορδία~~» (πρβλ. “E-flat minor chord”), περαιτέρω δε «μία σονάτα *σε* Σι-ύφεση-μείζονα» και όχι «~~μία Σι-ύφεση-μείζονα σονάτα~~» (πρβλ. “a B-flat major Sonata”)! Η παράταξη ομοιόπτωτων ουσιαστικών αποτελεί τυπικό δείγμα κακής (ή, μάλλον, *απαράδεκτης*) επιρροής από την σύγχρονη αγγλική γλώσσα, η οποία στερείται κλιτικού συστήματος

και πτώσεων· η απρόσεκτη μεταφορά τέτοιων όρων στα ελληνικά οδηγεί λοιπόν σε τελείως ασύντακτες και απορριπτέες διατυπώσεις.

Βλ. ακόμη στο λήμμα κλίμακα γιατί ο όρος αυτός *δεν* μπορεί σε καμμία περίπτωση να χρησιμοποιείται ως συνώνυμος του όρου *τονικότητα*!

Προσδιορισμός διαστημάτων

Ο (ομοιόπτωτος) επιθετικός προσδιορισμός που συχνά συνοδεύει και αποσαφηνίζει το μέγεθος ενός διαστήματος μπορεί να έπεται ή να προηγείται του ουσιαστικού στο οποίο αναφέρεται άμεσα: π.χ. «διάστημα δευτέρας μεγάλης / μικρής» (προσοχή: όχι «~~διάστημα δευτέρας μεγάλο / μικρό~~», διότι μεγάλη ή μικρή μπορεί να είναι η συγκεκριμένη διαστηματική απόσταση της *δευτέρας* και όχι ένα οποιοδήποτε διάστημα εν γένει!) αλλά και «διάστημα μεγάλης / μικρής δευτέρας», «πέμπτη ελαττωμένη / καθαρή / αυξημένη» αλλά και «ελαττωμένη / καθαρή / αυξημένη πέμπτη», «διάστημα / συγχορδία αυξημένης έκτης» αλλά και «διάστημα / συγχορδία έκτης αυξημένης» κ.λπ.

Μελωδικές βαθμίδες της κλίμακας

Οι βαθμίδες της διατονικής κλίμακας δεν συμβολίζονται με λατινικούς αριθμούς, όπως οι συγχορδίες που θεμελιώνονται σε αυτές, αλλά με αραβικούς αριθμούς στους οποίους προστίθεται από πάνω το σύμβολο *caret* (ένας τύπος γωνιώδους περισπωμένης): η θεμέλιος, ειδικότερα, συμβολίζεται ως $\hat{1}$ ή $\hat{8}$, ανάλογα με τα ευρύτερα μελωδικά συμφραζόμενα στα οποία εμφανίζεται, και οι υπόλοιπες μελωδικές βαθμίδες ως $\hat{2}$ (δεύτερη / επιτονική), $\hat{3}$ (τρίτη / μέση), $\hat{4}$ (τέταρτη / υποδεσπόζουσα), $\hat{5}$ (πέμπτη / δεσπόζουσα), $\hat{6}$ (έκτη / επιδεσπόζουσα) και $\hat{7}$ (έβδομη / προσαγωγέας ή υποτονική, στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο), αντίστοιχα. Επιπλέον, μία χρωματικά αλλοιωμένη μελωδική βαθμίδα συμβολίζεται με την προσθήκη της κατάλληλης αλλοίωσης μπροστά από τον αραβικό αριθμό με το caret: π.χ. $\sharp\hat{4}$ (οξυμένη τέταρτη μελωδική βαθμίδα) ή $\flat\hat{6}$ (βαρυμένη έκτη βαθμίδα) κ.λπ.

Αναφορές ή παραπομπές σε αλληλουχίες συγχορδιών

Οι αρμονικές αναλύσεις πραγματοποιούνται με βάση τους συμβολισμούς για τις συγχορδίες που έχουν παρουσιασθεί στα κεφάλαια 1 έως 5. Προκειμένου όμως οι συγχορδιακές αλληλουχίες που προκύπτουν να είναι εύληπτες και να μπορεί κανείς να τις παρακολουθήσει με ευχέρεια κοιτώντας παράλληλα την παρτιτούρα στην οποίαν αναφέρονται, γίνεται συνδυαστική χρήση *κομμάτων* κατά την αλλαγή μέτρου (επομένως κόμμα = διαστολή) και (μεγάλων) *παυλών* με ενδιάμεσα κενά μεταξύ δύο είτε περισσότερων συγχορδιών που παρατάσσονται εντός ενός και του αυτού μέτρου: π.χ. «μ. 1-4: I, vi – $\mathrm{vii}^{6\sharp}$/V, V – V^2 – I^6 – ii^6_5, I^6_4 – V στην Ρε-μείζονα» (παράδειγμα αρμονικής διαδοχής που εκτείνεται σε τέσσερα μέτρα, με μία, δύο, τέσσερεις και δύο συγχορδίες ανά μέτρο, αντίστοιχα)· «μ. 17-24 με άρση: φα-ελάσσων: V, i – V^6, V^2/iv – IV^6 – $\mathrm{V}^{\overset{6\sharp}{4}}_3$/V, i^6_4 – vii^7/V, vii^6_4 – V^6/iv – V^6_5/iv, iv = Λα-ύφεση-μείζων: ii – vii^6 – I^6, $\mathrm{II_N}^6$ – $\mathrm{vii}^{6\sharp}_5$/V, I^6_4 – V^7 και I» (παράδειγμα μετατροπικής αρμονικής διαδοχής που εκτείνεται σε οκτώ μέτρα με έναρξη από άρση, όπου παρουσιάζεται μία συγχορδία, ακολουθούμενη από δύο, τρεις, δύο, τρεις, τρεις, δύο, δύο και μία συγχορδίες ανά μέτρο, αντίστοιχα· ο σύνδεσμος «και» αντικαθιστά εν προκειμένω *προαιρετικά* το τελευταίο κόμμα).

Αναφορές ή παραπομπές σε μουσικά μέτρα παρτιτούρας

Η αρίθμηση των μουσικών μέτρων σε μια παρτιτούρα ξεκινά πάντοτε από το 1 και γίνεται χωριστά για κάθε μέρος ευρύτερου έργου (διατηρείται όμως πάντοτε ενιαία στο πλαίσιο ενός και του αυτού μέρους, ακόμη και αν τούτο είναι σύνθετο και αποτελείται από αυτοτελείς ενότητες, όπως π.χ. ένα μενουέττο με trio). Εάν εμφανίζεται ελλιπές μέτρο στην έναρξη ενός μέρους (ή έπειτα από αλλαγή

μέτρου στο εσωτερικό του) δεν υπολογίζεται· δεν υπάρχει «μέτρο 0», με άλλα λόγια! Γενικότερα, οι μετρικές άρσεις κατά κανόνα δεν χρειάζεται να υποδεικνύονται ρητώς, διότι αντιπροσωπεύονται σιωπηρώς από τις εκάστοτε θέσεις στις οποίες οδηγούν (στην έναρξη του επόμενου μέτρου, αμέσως μετά την διαστολή). Φέρ' ειπείν, ένα τετράμετρο μπορεί να ξεκινά από την θέση του μ. 17 και να ολοκληρώνεται στον τελευταίο χρόνο του μ. 20 ή να ξεκινά από την «άρση προ του / πριν από το μ. 17» ή την «άρση για το μ. 17» (δηλαδή από το τέλος του μ. 16, στην προκειμένη περίπτωση) και να ολοκληρώνεται κατ' αναλογίαν πριν το πέρας του μ. 20 (το τέλος του οποίου ενδέχεται πιθανότατα να λειτουργεί με την σειρά του ως άρση για την επόμενη δομική μονάδα, των μ. 21 κ.εξ.)· σε αμφότερες λοιπόν τις παραπάνω περιπτώσεις, είτε δηλαδή η έναρξη ενός χωρίου γίνεται από την θέση ενός μέτρου είτε πάλι από την άρση του, αναφερόμαστε απλώς στα «μ. 17-20», προσθέτοντας εν ανάγκη και την συμπληρωματική διευκρίνιση «με άρση» ή «από άρση».

Για την κατάδειξη του πρώτου ή του δεύτερου ημίσεως ενός δεδομένου μουσικού μέτρου χρησιμοποιούνται, *εφ' όσον αυτό κρίνεται απαραίτητο*, οι συμπληρωματικές ενδείξεις *a* και *b*· π.χ. «μ. 12a» και «μ. 12b». Σημειωτέον, όμως, ότι οι ενδείξεις αυτές δεν αναφέρονται συγκεκριμένα στους μεμονωμένους χρόνους ενός δεδομένου μέτρου και άρα δεν επεκτείνονται σε άλλες ανάλογες (π.χ. ένα τετράσημο μέτρο δεν υποδιαιρείται σε «~~μ. 12a~~», «~~μ. 12b~~», «~~μ. 12c~~» και «~~μ. 12d~~» κ.ο.κ.).

Ενδείξεις τύπου «μ. 12a», «μ. 12b», «μ. 12c», «μ. 12d» κ.λπ. χρησιμοποιούνται, εντούτοις, σε *ελεύθερα μέτρα* τα οποία εκτείνονται σε πολλά διαφορετικά πεντάγραμμα ή συστήματα πενταγράμμων δίχως την μεσολάβηση διαστολής (τέτοιες περιπτώσεις εμφανίζονται π.χ. συχνά σε καντέντσες και φαντασίες): καθώς ο αύξων αριθμός μέτρου παραμένει αμετάβλητος, κάθε αλλαγή σειράς υποδεικνύεται εδώ με ένα επιπρόσθετο λατινικό γράμμα (a, b, c, d, e, f κ.ο.κ.).

Παραπομπές σε διαφορετικά μέτρα, τα οποία όμως φέρουν ταυτόσημο ή παρεμφερές περιεχόμενο, μπορούν να γίνονται σε αντιπαραβολή, ως εξής: «μ. 25 / 29» (δηλαδή «μέτρο 25 είτε μέτρο 29» ή «μέτρο 25 εξίσου όπως και μέτρο 29») ή «μ. 1-8 / 9-16» κ.ο.κ.

Σε περιπτώσεις μικροδομικών ή μακροδομικών επαναλήψεων, η αρίθμηση των μέτρων χρήζει ιδιαίτερης προσοχής. Εάν βεβαίως η επανάληψη ενός οιασδήποτε εκτάσεως χωρίου παρουσιάζεται καταγεγραμμένη στην παρτιτούρα, τότε τα πράγματα είναι απλά και η αρίθμηση των μέτρων συνεχίζεται δίχως διακοπή. Εάν όμως η επανάληψη δεν καταγράφεται αλλά υποδεικνύεται μέσω διπλών διαστολών (ή παραπομπών άλλου τύπου, όπως λεκτικών είτε διαμέσου κάποιων συμβόλων) που οδηγούν πίσω είτε στην αρχή είτε σε άλλο ενδιάμεσο σημείο της παρτιτούρας, διαμορφώνονται ποικίλες υποπεριπτώσεις που αντιμετωπίζονται κατά τρόπον διαφορετικό σε συνάρτηση και με το περιεχόμενο ορισμένων μέτρων που ενδέχεται να διαμεσολαβούν. Αναλυτικότερα:

- Όπου δεν προβλέπονται εναλλακτικά μέτρα για την πρώτη ή την δεύτερη παρουσίαση ενός χωρίου (και άρα η επανάληψη είναι αυτούσια από την έναρξη μέχρι την κατάληξή της), αριθμούνται κατά τρόπον συνεχή τα μέτρα που εμφανίζονται *καταγεγραμμένα* επί της παρτιτούρας. Βλ. π.χ. Ludwig van Beethoven, *Σονάτα για πιάνο σε φα-ελάσσονα*, opus 57, δεύτερο μέρος (Andante con moto): προβλέπονται επαναλήψεις τόσο για τα μ. 1-8 όσο και για τα μ. 9-16, οι οποίες όμως δεν αποτυπώνονται στην παρτιτούρα ως διαφορετικά από τα ήδη υφιστάμενα μέτρα ώστε να λάβουν άλλους αύξοντες αριθμούς. Αντίθετα, πιο κάτω στο ίδιο μέρος, το περιεχόμενο των μ. 49-56 επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα καταγεγραμμένα μ. 57-64, ενώ η ίδια σχέση διέπει ακολούθως και τα μ. 65-72 / 73-80.

  Εντούτοις, σε ορισμένες ειδικές περιπτώσεις στην φωνητική μουσική (όπως π.χ. σε χορικά), όταν ένα τμήμα επαναλαμβάνεται αυτούσιο από πλευράς μουσικού περιεχομένου αλλά με διαφορετικό κείμενο, ενδέχεται τα καταγεγραμμένα μέτρα του να υπολογίζονται εις διπλούν (π.χ. ως μ. 1-4 / 5-8, με το πέμπτο καταγεγραμμένο μέτρο που εμφανίζεται στην παρτιτούρα αμέσως μετά την διπλή διαστολή να ορίζεται πλέον ως «μ. 9» κ.ο.κ.). Επιπλέον, η ίδια αντιμετώπιση επιβάλλεται και σε περιπτώσεις επαναλήψεων μεμονωμένων ή ευάριθμων μέτρων σε χειρόγραφα και παλιές μουσικές εκδόσεις, που υποδεικνύονται κατά τρόπον στενογραφικό αποκλειστικά και μόνον για λόγους συντομίας ή εξοικονόμησης χώρου στο χαρτί.

- Εκεί όπου πριν και μετά την διπλή διαστολή για την επανάληψη εμφανίζονται εναλλακτικές εκδοχές όσον αφορά την εξέλιξη της μουσικής, ήτοι ένα ή περισσότερα μέτρα που ακούγονται μόνο την πρώτη φορά (“prima volta”, συνήθως υπό την ένδειξη «1.» μέσα σε αγκύλη οριζόντια τοποθετημένη πάνω από το πεντάγραμμο ή ένα σύστημα πενταγράμμων) και κατόπιν ισάριθμα – ή μη – μέτρα που εκτελούνται αντ’ αυτών την δεύτερη φορά (“seconda volta” ή υπό την ένδειξη «2.» εντός οριζόντιας αγκύλης), η αρίθμηση των μέτρων αυτών αντανακλά το γεγονός ότι όσα ανήκουν στην “prima volta” είναι κατ’ ουσίαν εμβόλιμα και ότι η ίδια η διπλή διαστολή χωρίζει μέτρα που δεν βρίσκονται σε άμεση διαδοχή μεταξύ τους (και άρα δεν μπορούν να φέρουν και συνεχή αρίθμηση). Στο παράδειγμα από την σονάτα του Beethoven που προαναφέρθηκε, μετά το μ. 31 εμφανίζονται δύο εναλλακτικές εκδοχές για το μ. 32: η βασική και απολύτως αναγκαία εκδοχή που είναι η δεύτερη, μετά την διπλή διαστολή, ορίζεται ως «μ. 32», ενώ εκείνη που την υποκαθιστά την πρώτη φορά δηλώνεται ως «μ. 32bis» (τουτέστιν το μ. 32 εις διπλούν ή – ακόμη καλύτερα – ένας αναδιπλασιασμός του μ. 32 προς εξυπηρέτηση της επανάληψης του χωρίου που προηγείται· εάν ωστόσο δεν προβλεπόταν επανάληψη σε αυτό το σημείο, ομοίως θα εξέλειπε και η εναλλακτική αυτή εκδοχή του μ. 32).

Υπάρχουν όμως και πιο περίπλοκες ανάλογες περιπτώσεις, στις οποίες η αρίθμηση των μέτρων της “prima volta” οφείλει να γίνεται με βάση το περιεχόμενό τους και αφού προηγουμένως αποσαφηνισθεί ποιά είναι τα “πραγματικά” μέτρα της παρτιτούρας που υποκαθίστανται στο συγκεκριμένο σημείο. Με την συνδρομή ορισμένων ακόμη παραδειγμάτων από σονάτες του Beethoven μπορούν εδώ να καταδειχθούν λεπτομερώς όλες αυτές οι εναλλακτικές δυνατότητες:

α) Τα μέτρα που περιλαμβάνονται στην “prima volta” υποκαθιστούν τα επόμενα μέτρα (της “seconda volta”), έχοντας έκταση ίδια – όπως στο παράδειγμα που προαναφέρθηκε – ή διαφορετική· βλ. π.χ. *Σονάτα για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα*, opus 106, πρώτο μέρος (Allegro): μετά το μ. 119 μεσολαβούν έξι μέτρα – τα μ. 120bis-125bis – που προετοιμάζουν την επανάληψη από την αρχή, στα οποία όμως αντιστοιχούν μόνο τέσσερα, ήτοι τα μ. 120-123, για την ολοκλήρωση της πρώτης ενότητος κατά την επανάληψή της.

β) Τα μέτρα που περιλαμβάνονται στην “prima volta” υποκαθιστούν ήδη τα πρώτα μέτρα του χωρίου που επαναλαμβάνεται. Βλ. π.χ. *Σονάτα για πιάνο σε Ντο-μείζονα*, opus 53, πρώτο μέρος (Allegro con brio): το δίμετρο που έπεται του μ. 85 αντικαθιστά τα μ. 1-2 κατά την επανάληψή τους· συνεπώς, η επανάληψη της εναρκτήριας ενότητος ξεκινά από τα μ. 1bis-2bis της “prima volta” για να συνεχισθεί αυτούσια (όπως υποδεικνύουν οι διπλές διαστολές) μόνον από το μ. 3 και έπειτα, ενώ το μ. 85 ακολουθείται πλέον απευθείας από τα μ. 86 κ.εξ. της “seconda volta”.

γ) Τα μέτρα που περιλαμβάνονται στην “prima volta” υποκαθιστούν εν μέρει τα επόμενα μέτρα (της “seconda volta”) αλλά και εν μέρει τα πρώτα μέτρα του χωρίου που επαναλαμβάνεται. Ένα σχετικό παράδειγμα παρέχει το αργό μέρος της σονάτας opus 57 που εξετάσαμε και προηγουμένως: η “prima volta” μετά το μ. 23 περιλαμβάνει αφ’ ενός μεν το μ. 24bis, που υποκαθιστά το “πραγματικό” μ. 24 μετά την διπλή διαστολή, αφ’ ετέρου όμως και το μ. 17bis, το οποίο αντικαθιστά το μ. 17 κατά την επανάληψή του. Βλ. επίσης το τρίτο μέρος (Allegro ma non troppo – Presto) της ίδιας σονάτας: η “prima volta” που εμφανίζεται μετά το μ. 299 ξεκινά με τα μ. 300bis-301bis, τα οποία είναι ανάλογα ως προς το περιεχόμενο αλλά και την λειτουργία τους με τα μ. 300-307 της “seconda volta”, και έπειτα εξελίσσεται με τα μ. 112bis-117bis που συνιστούν μία ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψη των μ. 112-117 (πριν από την αυτούσια επανάληψη των μ. 118 κ.εξ.).

Η εκδοτική πολιτική που ακολουθείται στις εγκυρότερες μουσικές εκδόσεις αφήνει σκόπιμα όλα τα μέτρα που περιλαμβάνονται στην “prima volta” δίχως αρίθμηση, η οποία συνεχίζεται κανονικά από το πρώτο μέτρο της “seconda volta”. Αυτή η πρακτική είναι ορθή αλλά και σοφή, διότι επιτρέπει τον ακριβή προσδιορισμό του περιεχομένου της

“prima volta” κατόπιν ενδελεχούς ανάλυσης (βάσει των κριτηρίων που παρουσιάσθηκαν παραπάνω), η οποία δεν (μπορεί να) αποτελεί ευθύνη των επιμελητών των μουσικών εκδόσεων.

Κεφάλαιο 8: Λήμματα στο ελληνικό αλφάβητο

Σύνοψη: *Στο παρόν κεφάλαιο παρατίθενται υπό μορφήν γλωσσαρίου ελληνικοί μουσικοί όροι που είναι απαραίτητοι για την μουσική ανάλυση και δη την δομική και την μορφολογική θεώρηση του συνολικού ρεπερτορίου της τονικής μουσικής, ως επί το πλείστον, δηλαδή αυτού που εκτείνεται χρονικά από τον 17ο αιώνα μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνος (καίτοι δεν απουσιάζουν και περιστασιακές προεκτάσεις προς το παλαιότερο ρεπερτόριο του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης). Παρ' όλα αυτά, οι έννοιες που συγκαταλέγονται εδώ υπό μορφήν περιεκτικών και στενά αλληλεξαρτώμενων – μέσω πληθώρας παραπεμπτικών συνδέσμων – λημμάτων δεν εξαντλούνται σε τεχνικούς όρους της μουσικής θεωρίας, αλλά επεκτείνονται και σε πραγματεύσεις μουσικών ειδών καθώς και ευρύτερων ζητημάτων που είναι αναγκαίο να γνωρίζει κανείς προκειμένου να είναι σε θέση να αρθρώσει συγκροτημένο μουσικοθεωρητικό λόγο στην ελληνική γλώσσα. Ορισμένοι όροι εμφανίζονται ομαδοποιημένοι υπό μία κεντρική έννοια (οι επιπρόσθετοι προσδιορισμοί της οποίας δηλώνονται έπειτα από άνω και κάτω τελεία), ενώ περιλαμβάνονται ακόμη και όροι προδήλως καταχρηστικοί, αδόκιμοι είτε εσφαλμένα αποδιδόμενοι στα ελληνικά.*

Προαπαιτούμενη γνώση: *Δεν υφίσταται, πέραν ίσως από ορισμένα στοιχεία που έχουν αναφερθεί στο πρώτο μέρος του συγγράμματος (κεφάλαια 1-6) καθώς και στο κεφάλαιο 7.*

Πρακτική συμβουλή: *Οι ενεργοί σύνδεσμοι οδηγούν απευθείας σε άλλα λήμματα του γλωσσαρίου. Για επιστροφή στο εκάστοτε προηγούμενο λήμμα (ήτοι στην αμέσως προηγούμενη προβολή), πιέστε μαζί τα πλήκτρα Alt + αριστερό βέλος.*

ακόλουθη φράση → βλ. περίοδος

αλυσίδα

Η επανάληψη ενός μελωδικού / αρμονικού / θεματικού προτύπου σε μεταφορά. Βλ. αναλυτικότερα στο λήμμα αλυσιδοποίηση.

αλυσιδοποίηση

Η τεχνική της άμεσης αναπαραγωγής / επανάληψης μίας πρότυπης δομικής μονάδος, μίας φράσεως ή ακόμη και ενός ολόκληρου τμήματος (του "προτύπου" της αλυσίδος) σε μεταφορά, μία ή περισσότερες φορές ("κρίκοι" της αλυσίδος). Η εν λόγω διαδικασία, της *αλυσιδωτής επανάληψης* ενός προτύπου, δεν αφορά τόσο μία μεμονωμένη μελωδική γραμμή ("μελωδική αλυσίδα"), όσο πρωτίστως ένα ευρύτερο πλέγμα μελωδικών-ρυθμικών και αρμονικών ("αρμονική αλυσίδα") συμφραζομένων. Η τεχνική της αλυσιδοποίησης μπορεί επίσης να εφαρμόζεται σε συνδυασμό με αυτήν της παραλλαγής.

ανακατασκευή

Η ενδελεχής ανάπτυξη και ανακατάστρωση / αναδόμηση ενός τμήματος (ή ακόμη και μίας ολόκληρης ενότητος) κατά την επανεμφάνισή του στο πλαίσιο οιασδήποτε δομής ή μορφής, με παράλληλη διατήρηση της αρχικής / δεδομένης δομικής λειτουργίας του.

αναμετάβαση

Προβληματική απόπειρα μονολεκτικής απόδοσης του αγγλικού όρου *retransition* (εκ του γερμανικού *Rückleitung*) στα ελληνικά. Συν τοις άλλοις, ο όρος αυτός αποδεικνύεται πολύ περιοριστικός σε σχέση με τον ευρύτερο – και σαφώς προτιμότερο – όρο συνδετικό πέρασμα.

ανάπτυξη

Η μετάπλαση και σταδιακή εξέλιξη ενός δεδομένου μοτίβου, ενός μορφώματος ή ενός θέματος μέσα από διαδικασίες παραλλαγής, εξύφανσης, ρευστοποίησης, αλυσιδοποίησης, αποσπασματοποίησης, συνδυασμού με άλλα στοιχεία εκ περιτροπής (διαδοχικά) ή ταυτόχρονα (αντιστικτικά), με χρήση μιμήσεων και ποικίλων άλλων αντιστικτικών τεχνικών κ.ο.κ. Βλ. ακόμη durchbrochene Arbeit.

Η μοτιβική / θεματική ανάπτυξη βρίσκει εφαρμογή στο πλαίσιο οποιουδήποτε τμήματος ή ενότητος σε κάθε μορφή. Γι' αυτό, η χρήση του όρου *ανάπτυξη* ως συνώνυμου της (ενότητος της) επεξεργασίας πρέπει γενικά να αποφεύγεται!

ανάπτυξη: δευτερεύουσα

Όρος του Charles Rosen (1988: 106 και 289 / *secondary development*) για την ειδική περίπτωση κατά την οποίαν η επαναφορά του κυρίου θέματος στην επανέκθεση μίας μορφής σονάτας διαφοροποιείται από ένα σημείο και έπειτα σε σχέση με την πρότυπη πορεία του ιδίου στην έκθεση, αναπτύσσοντας το υλικό του πρωτίστως δι' αλυσιδοποιήσεως αλλά συχνά και με την πραγματοποίηση μιας παράλληλης χαρακτηριστικής αρμονικής στροφής προς την υποδεσπόζουσα ή την τονικοποίηση άλλων ανάλογων περιοχών (όπως π.χ. της σχετικής ή της αντιθετικής της μείζονος / ελάσσονος υποδεσπόζουσας ή ακόμη της διπλής υποδεσπόζουσας). Η νέα αυτή αναπτυξιακή εξέλιξη μπορεί κάλλιστα να προσλάβει αναδρομικά και μεταβατική λειτουργία, οδηγώντας απευθείας και δη εν συντομία στην πλάγια περιοχή της επανεκθέσεως, ή να περιορισθεί αποκλειστικά στο εσωτερικό της κύριας περιοχής κατά την επανέκθεση, ως εμβόλιμο τμήμα (που περιβάλλεται από την έναρξη αλλά και την κατάληξη του πρότυπου κυρίου θέματος).

Ο όρος αυτός *δεν* χρησιμοποιείται για την ανακατασκευή οποιουδήποτε άλλου τμήματος (όπως π.χ. της μεταβάσεως ή του πλαγίου θέματος) στο πλαίσιο της επανεκθέσεως!

αναπτυξιακό επεισόδιο → βλ. επεισόδιο: αναπτυξιακό

ανθολογία → βλ. συλλογή

αντέκθεση

Όρος της "σχολικής φούγκας" για την πρώτη ομάδα παραθέσεων του θέματος στο πλαίσιο μίας μορφής φούγκας, έπειτα από την αρχική της έκθεση και ένα πρώτο επεισόδιο (βλ. Reicha, 1832-1835 / IV: 905). Η αντέκθεση συνίσταται συνήθως σε ένα ζεύγος θέματος και απάντησης στην κύρια τονικότητα (όπως δηλαδή και στην έκθεση), ενώ θα πρέπει εδώ να υπογραμμισθεί ότι είναι σχεδόν ολότελα ανεφάρμοστη και ασύμβατη εκ καταβολής προς το ρεπερτόριο που προηγείται του (όψιμου) 19ου αιώνος.

αντεστραμμένη επανέκθεση → βλ. αντικατοπτρική επανέκθεση

αντίθεμα

Μία ρυθμικομελωδική ιδέα που ακολουθεί άμεσα και στην ίδια φωνή την αρχική παρουσίαση του θέματος (soggetto) μίας μορφής φούγκας κατά την έκθεσή της και συνδυάζεται συστηματικά με αυτό (χάρη στην τεχνική της διπλής αντιστίξεως) τουλάχιστον μέχρι το πέρας της εκθέσεως – προαιρετικά όμως (και δη με μεγάλη συχνότητα) και σε οποιαδήποτε περαιτέρω παράθεση του θέματος στην υπόλοιπη σύνθεση. Κατά τον ίδιο τρόπο, μπορεί επίσης μετά το πρώτο αντίθεμα να εισάγεται και δεύτερο ή ακόμη και τρίτο αντίθεμα στην ίδια φωνή, πάντοτε σε συνδυασμό με το θέμα και όλα τα προηγούμενα αντιθέματα σε άλλες φωνές, κατ' εφαρμογήν της τριπλής και της τετραπλής αντιστίξεως, αντίστοιχα. Επιπλέον, ένα νέο αντίθεμα δύναται ενίοτε να παρουσιασθεί για πρώτη φορά μετά την έκθεση της φούγκας, εφ' όσον έχει σταθερή παρουσία σε συνδυασμό με το αρχικό θέμα στο πλαίσιο μιας καινούργιας διακριτής ενότητος ή αποτελεί μόνιμο συνοδό μιας ιδιαίτερης μορφής του θέματος (όπως π.χ. της αναστροφής ή της καρκινικής εκδοχής του).

αντιθετική ιδέα

Ένα δεύτερο μόρφωμα (και δομική λειτουργία), διαφορετικό από το εναρκτήριο μίας απλής (συμπαγούς) φράσεως (δηλαδή την βασική ιδέα), προς το οποίο έρχεται συνήθως να δημιουργήσει κάποιαν αντίθεση αλλά και να οδηγήσει σε μία πτωτική διαδικασία. Βλ. αναλυτικότερα Caplin, 1998: 12, 49-51 κ.α. (*contrasting idea*).

αντικατοπτρική επανέκθεση → βλ. επανέκθεση: αντικατοπτρική

αντιμετάθεση

Η αμοιβαία αλλαγή θέσης μεταξύ δύο ή περισσότερων θεμάτων ή μορφωμάτων, ταυτόχρονα (σε αντιστικτική υφή) ή σε διαδοχή (πρωτίστως σε ομοφωνική υφή). Σε μία αντιστικτική σύνθεση, δύο ή περισσότερα soggetti / θέματα είτε αντιθέματα αντιμετατίθενται από φωνή σε φωνή, δημιουργώντας διπλή / τριπλή / τετραπλή αντίστιξη. Σε μία ομοφωνική σύνθεση, δύο ή περισσότερα μορφώματα ή θέματα που έχουν αρχικά παρουσιασθεί σε μία δεδομένη αλληλουχία στο πλαίσιο μίας φράσεως, ενός τμήματος ή μίας ενότητος επανεμφανίζονται σε επόμενο ανάλογο δομικό χωρίο με αντεστραμμένη φορά ή ανακατεμένα, καταστρατηγώντας εν μέρει ή εκ βάθρων την αρχή της θεματικής ανακύκλησης.

Βλ. περαιτέρω αντικατοπτρική επανέκθεση, επανέκθεση, μορφή ρόντο-σονάτας, μορφή σονάτας, σπειροειδής μορφή.

αντίστιξη

Η τεχνική του ταυτόχρονου συνδυασμού δύο ή περισσότερων μελωδικών γραμμών / φωνών. Κατά τον ύστερο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση γίνεται αρχικά διάκριση μεταξύ "απλής" ("contrapunctus simplex") και "διανθισμένης" αντίστιξης ("contrapunctus diminutus") αναφορικά με τον συνδυασμό των φθόγγων ενός cantus firmus με ισάριθμους φθόγγους ισόχρονης αξίας ή με περισσότερους φθόγγους μικρότερης αξίας, εκ των οποίων κάποιοι είναι σύμφωνοι και άλλοι μπορούν να είναι διάφωνοι προς τον φθόγγο της άλλης φωνής, σύμφωνα με τους (μεταβαλλόμενους) κανόνες της αντίστιξης που διατυπώνονται και εφαρμόζονται από περίοδο σε περίοδο.

Από τον 16ο αιώνα και έπειτα, η *απλή αντίστιξη* αναφέρεται στον συνδυασμό ενός cantus firmus ή ενός soggetto με μία δεύτερη μελωδική γραμμή για την παραγωγή ενός δίφωνου αντιστικτικού πλέγματος, το περιεχόμενο του οποίου δεν μπορεί να αντιμετατεθεί στις δύο φωνές χωρίς να προκύψουν αντιστικτικά και αρμονικά σφάλματα. Αντίθετα, στην *διπλή αντίστιξη* είναι εφικτή η αντιμετάθεση των δύο μελωδικών γραμμών μεταξύ των φωνών χωρίς να προκύπτουν συνηχητικά προβλήματα (επομένως, η μελωδία μπορεί εδώ να αξιοποιηθεί ως μπάσσο και

τανάπαλιν)· διακρίνονται μάλιστα διάφορα είδη διπλής αντιστίξεως, ανάλογα με το διάστημα της μεταφοράς της μίας μελωδικής γραμμής πάνω ή κάτω από την άλλη: διπλή αντίστιξη στην ογδόη (ή στην οκτάβα) / στην δεκάτη / στην δωδεκάτη κ.ο.κ. Ομοίως, στην *τριπλή αντίστιξη* καθώς και στην *τετραπλή αντίστιξη* διαμορφώνονται τρεις και τέσσερεις μελωδικές γραμμές, αντίστοιχα, οι οποίες μπορούν να συνδυασθούν άρτια μεταξύ τους σε οποιαδήποτε από τις διαθέσιμες φωνές κι αν τοποθετηθούν (κατά συνέπειαν, κάθε μία από τις δεδομένες μελωδικές γραμμές μπορεί εν προκειμένω να αξιοποιηθεί απροβλημάτιστα στην γραμμή του μπάσσου, υποστηρίζοντας αρμονικά το συνολικό αντιστικτικό πλέγμα).

Το δίπολο μεταξύ "αυστηρής" και "ελεύθερης" αντιστίξεως αναφέρεται από τον 17ο αιώνα και έπειτα στην εφαρμογή των αντιστικτικών κανόνων του παλαιού αναγεννησιακού φωνητικού ιδιώματος (τους οποίους κωδικοποίησε παραδειγματικά για τις επόμενες γενεές στην λεγόμενη "αντίστιξη των ειδών" ο Johann Joseph Fux με την θεωρητική του πραγματεία *Gradus ad Parnassum* το 1725) ή στην μετουσίωση και την υπέρβασή τους σε συνθέσεις σύγχρονου ύφους.

Επιπλέον, η έννοια της *ελεύθερης αντιστίξεως* στην μορφή της φούγκας, ειδικότερα, αποδίδεται σε οιοδήποτε παροδικό μόρφωμα (σε αντιπαραβολή π.χ. με ένα σταθερό αντίθεμα) συνοδεύει την εκφορά του θέματος (soggetto) ή των θεμάτων κατά την έκθεση ή οποιαδήποτε περαιτέρω παράθεσή τους.

απάντηση

Η μεταφορά του – μοναδικού ή οποιουδήποτε εν γένει – θέματος (soggetto) μίας μορφής φούγκας στην υπερκείμενη πέμπτη ή την υποκείμενη τετάρτη (comes). Εάν δεν υπεισέρχεται οιαδήποτε διαστηματική μεταβολή κατά την διαδικασία αυτή, τότε γίνεται λόγος για *πραγματική απάντηση*. Συχνά, όμως, για τονικούς λόγους και, πιο συγκεκριμένα, με στόχο την αποφυγή της απότομης μετάπτωσης από την κύρια τονικότητα σε αυτήν της δεσπόζουσας στο πλαίσιο της εκθέσεως μιας φούγκας, η κεφαλή του θέματος (ιδίως εάν αυτή προβάλλει συνδυαστικά – και με οποιαδήποτε σειρά – την θεμέλιο και την πέμπτη της κλίμακας) είτε άλλο καίριο σημείο του μεταβάλλεται διαστηματικά κατά την μεταφορά του, αποφέροντας την λεγόμενη *τονική απάντηση*. Σημειωτέον, προσέτι, ότι η αποκλειστική εφαρμογή της πραγματικής ή της τονικής απαντήσεως είναι δεσμευτική μόνο για την έκθεση μιας φούγκας, αφού από εκεί και ύστερα μπορούν αμφότερες να αξιοποιούνται κατά βούληση στο ίδιο κομμάτι.

απατηλή πτώση → βλ. πτώση: απατηλή

απλή αντίστιξη → βλ. αντίστιξη

αποκοπή / έκθλιψη πτώσεως → βλ. πτώση: αποκοπή / έκθλιψη

απόλυτη μουσική

Κάθε είδους ενόργανη μουσική που στερείται οιασδήποτε αναφοράς σε "εξωμουσικά" συμφραζόμενα. Πρβλ. απεναντίας προγραμματική / χαρακτηριστική μουσική.

αποσπασματοποίηση

Ο περιορισμός της εκτάσεως των αλλεπάλληλων δομικών μονάδων στην εξέλιξη μίας φράσεως ή ενός ευρύτερου δομικού τμήματος. Η διαδικασία αυτή μπορεί να υλοποιείται σε συνάρτηση με ή τελείως ανεξάρτητα από το επικεφαλής θεματικό υλικό (όπως π.χ. την βασική ιδέα) ενός δεδομένου χωρίου· μπορεί επίσης να εκδηλώνεται κατά τρόπον σταδιακό και ομαλό (π.χ. από δίμετρα σε

μονόμετρα και έπειτα σε μισά μέτρα) ή να καθίσταται πολύ πιο δραστική και απότομη (π.χ. από τετράμετρα απευθείας σε μονόμετρα). Πρβλ. περαιτέρω Caplin, 1998: 41 (*fragmentation*).

αποτυχημένη έκθεση → βλ. έκθεση (σονάτα)

αποφυγή πτώσεως → βλ. πτώση: αποφυγή

απροσδόκητη πτώση → βλ. απατηλή πτώση

αργή εισαγωγή

Μία εισαγωγική ενότητα αργής χρονικής αγωγής στην έναρξη ενός γρήγορου μέρους. Βλ. αναλυτικότερα στο λήμμα εισαγωγή.

άρια

Αυτοτελές φωνητικό κομμάτι ή μέρος ευρύτερης φωνητικής σύνθεσης (όπερας, ορατορίου, καντάτας κ.λπ.) για έναν τραγουδιστή (μονωδό) και ενόργανη συνοδεία. Κατά τον 16ο αιώνα, η άρια εμφανίζεται κατά κανόναν ως τραγούδι σε στροφική μορφή, ενώ από τις αρχές του 17ου αιώνος αναπτύσσεται παράλληλα και σε πιο ελεύθερη μορφή καθώς και σε μορφή παραλλαγών (τύπου ostinato), συχνά με εμβόλιμα ενόργανα ritornelli· η ενόργανη συνοδεία της μπορούσε να περιορίζεται στο basso continuo, αλλά σταδιακά προστίθενται σε αυτήν και ορισμένα μελωδικά όργανα, κυρίως έγχορδα. Κατά το πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνος επικρατέστερη καθίσταται η τριμερής παρατακτική μορφή της άριας da capo ή, εναλλακτικά, μία συνεχής, πιο δυναμική μορφή ritornello για φωνή και ορχηστρικό σύνολο, στο οποίο συχνά περιλαμβάνονται και ένα ή περισσότερα όργανα “obbligati” (έγχορδα είτε πνευστά), που εξυφαίνουν τις μελωδικές τους γραμμές παράλληλα είτε εκ περιτροπής με το σολιστικό φωνητικό μέρος. Μετά τα μέσα του 18ου αιώνος, η μορφή της άριας da capo υφίσταται ολοένα και περισσότερες περικοπές στο πλαίσιο της τρίτης και τελευταίας της ενότητος, ενώ ενίοτε περιορίζεται πλέον μόνο στην πρώτη της ενότητα, οπότε και χαρακτηρίζεται συνήθως ως *καβατίνα*· προοδευτικά, κάνουν επίσης την εμφάνισή τους άριες σε μορφή σονάτας κοντσέρτου (διμερή, τριμερή αλλά και χωρίς επεξεργασία), σε μορφή ροντώ, σε σύνθετη μορφή διπλής άριας αλλά και σε ελεύθερη “διασυντεθειμένη” μορφή. Λαμβάνοντας ως εφαλτήριο τις δύο τελευταίες μορφολογικές δυνατότητες, η άρια εξελίσσεται έπειτα κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνος στο ιταλικό οπερατικό ρεπερτόριο (εν μέρει όμως και στο γερμανικό) προς μία πιο σύνθετη *σκηνή*, η οποία αποτελείται από μια αλληλουχία ενοτήτων διαφορετικής χρονικής αγωγής αλλά και περιεχομένου (ενσωματώνοντας προσέτι ρετσιτατίβα είτε ariosi ή ακόμη και χορωδιακά τμήματα σε κάποιες περιπτώσεις)· απεναντίας, στο γαλλικό ανάλογο ρεπερτόριο επικρατούν καθ’ όλον τον 19ο αιώνα άριες σε τριμερή καθώς και σε στροφική μορφή. Από τα μέσα του 19ου αιώνος και έπειτα, πάντως, η άρια τείνει γενικά να συρρικνωθεί, προσλαμβάνοντας ελεύθερη – ως επί το πλείστον – μορφή και τα χαρακτηριστικά ενός “arioso”, κατά μίαν έννοια.

Σημειωτέον, επίσης, ότι πολλές άριες διακρίνονται – ιδίως κατά τον 18ο αιώνα – με βάση τον χαρακτήρα ή τα υφολογικά τους γνωρίσματα ως “aria di bravura” (λαμπερής δεξιοτεχνίας, για την έκφραση έντονων συναισθημάτων), “aria cantabile” (εκφραστικής τρυφερότητος), “aria di mezzo carattere” (σοβαρού χαρακτήρος, μεταξύ τρυφερότητος και μεγαλοπρέπειας), “aria parlante” (συλλαβικής μελοποίησης, για την έκφραση αναστάτωσης) κ.λπ.

Πρβλ. απεναντίας την περίπτωση της ενόργανης aria.

άρια: διπλή

Μορφή άριας που καλλιεργήθηκε συστηματικά κατά τα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνος (συχνά υπό την διακριτική, αν και μάλλον παραπλανητική ονομασία "rondò") και αποτελείται από δύο διακριτές ενότητες: μία πρώτη, αργής ή μέτριας χρονικής αγωγής και γραμμένη συνήθως κατά τις προδιαγραφές μίας εκθέσεως σονάτας ή σε τριμερή δομή, και μία δεύτερη, γρήγορη έως πολύ γρήγορη, κατά το μάλλον ή ήττον δεξιοτεχνική αλλά και ελεύθερη ως προς την δομή της. Η μορφή αυτή εξελίχθηκε περαιτέρω στην ιταλική όπερα του πρώτου ημίσεως του 19ου αιώνος, όπου οι δύο ενότητες αυτονομούνται πλήρως και αναφέρονται πλέον ως "cantabile" και "cabaletta", αντίστοιχα.

άρια: εμβόλιμη / υποκατάστατη

Μία *εμβόλιμη* *άρια* αποτελεί νέα προσθήκη που εμφιλοχωρεί σε κάποιο σημείο μίας προϋπάρχουσας όπερας ή άλλης ευρύτερης φωνητικής συνθέσεως, ενώ μία *υποκατάστατη άρια* (*Ersatzarie* / *replacement aria*) προορίζεται να αντικαταστήσει μία άλλη ανάλογη άρια σε αντίστοιχο προγενέστερο έργο. Σε αμφότερες τις περιπτώσεις, πρόκειται για παρεμβάσεις που γίνονταν συχνά, ιδίως κατά τον 18ο αιώνα, με αφορμή ένα νέο ανέβασμα όπερας ή την επανεκτέλεση ενός ορατορίου ή καντάτας κ.ο.κ., είτε από τον ίδιο τον αρχικό δημιουργό του έργου, είτε από άλλο συνθέτη, χωρίς μάλιστα την συγκατάθεση του αρχικού δημιουργού, προκειμένου να ικανοποιηθούν οι απαιτήσεις των τραγουδιστών που μετείχαν στην νέα παραγωγή ή στο πλαίσιο τυχόν αναπροσαρμογών του κειμένου (οι οποίες και πάλι πραγματοποιούνταν συνήθως από διαφορετικό συγγραφέα ή συγγραφείς).

άρια κοντσέρτου

Εσφαλμένη απόδοση του όρου *Konzertarie* / *Concert aria*· βλ. άρια / σκηνή συναυλίας.

άρια da capo → βλ. μορφή άριας da capo

άρια / σκηνή συναυλίας

Αυτοτελής άρια ή ευρύτερη σκηνή (με εναλλαγές ρετσιτατίβου, ενίοτε arioso, και άριας), γραμμένη εξ υπαρχής για να παρουσιασθεί ως φωνητικό κομμάτι στο πλαίσιο μιας συναυλίας και όχι για να αποτελέσει μέρος ευρύτερου φωνητικού έργου (όπως π.χ. μίας όπερας).

αρμονική λειτουργία

Οι αρμονικές λειτουργίες της τονικής, της προδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας στοιχειοθετούν σε βαθύτερο επίπεδο τις διαφορετικές φάσεις εξέλιξης μιας οιασδήποτε φράσεως από την έναρξή της μέχρι το πέρας της πτωτικής της διαδικασίας. Βλ. αναλυτικότερα Φιτσιώρης, 2004: 45-59 και 105-125.

αρμονικός ρυθμός

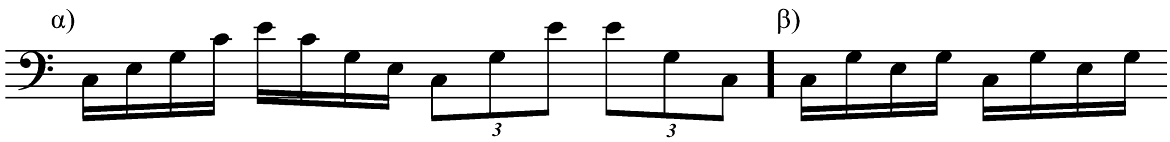
Ο ρυθμός εναλλαγής των διαφορετικών συγχορδιών σε ένα δεδομένο μουσικό χωρίο. Μπορεί να διατηρείται σταθερός για κάποια μέτρα (π.χ. με τρεις συγχορδίες ανά μέτρο, μία συγχορδία ανά δίμετρο κ.ο.κ.), ειδάλλως να πυκνώνει / επιταχύνεται ή να αραιώνει / επιβραδύνεται στην πορεία μίας φράσεως. Πρβλ. δομικός ρυθμός.

αρπέζ, αρπεζοειδής

Ατυχείς αποδόσεις των όρων *arpeggio* / *arpège* και *arpeggiato* / *arpégé* για το ουσιαστικό αρπισμός και το παράγωγο επίθετο *αρπισματικός*, αντίστοιχα.

αρπισμός

Η διαδοχική παρουσίαση των φθόγγων μίας συγχορδίας σε ανιούσα ή κατιούσα φορά αλλά και σε κλειστή ή ανοικτή θέση (βλ. Παράδειγμα 8.1α). Ωστόσο, εάν οι φθόγγοι μίας συγχορδίας αναπαράγονται μεν σε διαδοχή αλλά κατά τρόπον πιο ελεύθερο (π.χ. με επαναλήψεις του ιδίου φθόγγου, με παραλείψεις ορισμένων ενδιάμεσων φθόγγων, είτε ακόμη με εναλλαγές ανιόντων και κατιόντων διαστημάτων), τότε γίνεται πλέον λόγος για *σπασμένη συγχορδία* και όχι για αρπισμό. Επιπλέον, ένας συγκεκριμένος τύπος σπασμένης συγχορδίας που χρησιμοποιείται συχνά ως συνοδευτική φιγούρα (όταν π.χ. η συγχορδία της τονικής παίζεται όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 8.1β, ήτοι αναλυμένη ως εξής: $\hat{1}$ – $\hat{5}$ – $\hat{3}$ – $\hat{5}$ είτε ακόμη – σε αναστροφή και πάντοτε σε ανιούσα φορά – ως $\hat{3}$ – $\hat{8}$ – $\hat{5}$ – $\hat{8}$ και $\hat{5}$ – $\hat{3}$ – $\hat{8}$ – $\hat{3}$ κ.ο.κ.) ονομάζεται ήδη από τον 18ο αιώνα “μπάσσο του Alberti” (βλ. ενδεικτικά Koch, 1802: 128), προς τιμήν του Domenico Alberti, ο οποίος φέρεται να τον εισήγαγε πρώτος στις συνθέσεις του για πληκτροφόρο. Πρβλ. κλίμακα.



Παράδειγμα 8.1

αρπίχορδο

Ατυχής απόδοση του *τσεμπάλου* (εκ του *harpsichord* στα αγγλικά).

άρση

Το ασθενές (δεύτερο) μέρος ενός μέτρου, το οποίο εμφανίζεται πριν από μία διαστολή. Μπορεί να καλύπτει έναν είτε περισσότερους χρόνους του μέτρου ή να αντιστοιχεί μονάχα σε μία ρυθμική υποδιαίρεση του χρόνου. Η παρουσία άρσεως πριν το εναρκτήριο μουσικό μέτρο καταγράφεται στην παρτιτούρα σε ένα “ελλιπές” μέτρο, το οποίο αποτελεί συστατικό στοιχείο του πρώτου μέτρου (μετατοπισμένου προς τα αριστερά) και συνυπολογίζεται σε αυτό, όπως και κάθε άλλη άρση πριν από μετρική θέση.

αρχή της σονάτας

Η θεμελιωδέστερη αρχή που διέπει κάθε μορφή σονάτας: το βασικό θεματικό υλικό που έχει εν πρώτοις εκτεθεί σε μια δευτερεύουσα τονικότητα (τουτέστιν ένα ή περισσότερα πλάγια / δευτερεύοντα θέματα) και δη η οριστική πτωτική διαδικασία που το φέρει εις πέρας επανέρχονται (*επανεκτίθενται*) προς το τέλος της μορφής σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα (ή “τονική επίλυση” / “tonal resolution”, όπως την ορίζουν ειδικότερα οι Hepokoski & Darcy, 2006: 19-20, 117 κ.α.). Ο ίδιος ο όρος “sonata principle” αποδίδεται στον Edward T. Cone (βλ. Hepokoski & Darcy, 2006: 242). Βέβαια, η αρχή αυτή καταλύεται ολοένα και συχνότερα στο ρεπερτόριο του 19ου και του 20ού αιώνος, όταν πλέον οι τονικές προδιαγραφές της μορφής σονάτας υποχωρούν έναντι της θεματικής παραμέτρου και αρκεί, συνεπώς, η επαναφορά του πλαγίου θεματικού υλικού σε κάποιαν άλλη συγγενική τονικότητα, πέραν της κύριας.

αρχική ενότητα → βλ. πρώτη / εναρκτήρια / αρχική ενότητα

αρχικό τμήμα → βλ. πρώτο / εναρκτήριο / αρχικό τμήμα

ασματική μορφή

Παρωχημένος όρος (“Liedform”) για τις παρατακτικές μορφές εν γένει και ειδικότερα για την τριμερή μορφή, προσέτι δε για δομές όπως η τριμερής και η διμερής.

ατελής πτώση → βλ. πτώση: ατελής

αυθεντική πτώση → βλ. πτώση: αυθεντική

αψιδωτή μορφή → βλ. μορφή: αψιδωτή

βαλς

Χορός γερμανικής και αυστριακής προελεύσεως, σε γοργή χρονική αγωγή και τρίσημο μέτρο (3/4). Ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος, αλλά και μετά το 1800, απαντά συχνά υπό τις ονομασίες “Deutscher [Tanz]” (σε μέτρο 3/4 αλλά και 3/8) και “Ländler” (σε πιο αργή χρονική αγωγή), έχοντας μορφή μενουέττου και κυκλοφορώντας ως επί το πλείστον σε συλλογές – οι οποίες όμως μπορούσαν να λειτουργούν και ως κύκλοι, ιδίως όταν στον τελευταίο από τους παρατεταγμένους χορούς επισυναπτόταν και μία ιδιαίτερα ευμεγέθης coda. Υπήρξε ίσως ο πιο δημοφιλής χορός καθ’ όλη την διάρκεια του 19ου και μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνος, παρουσιαζόμενος κατά κανόνα σε εκτεταμένη ελεύθερη (σπονδυλωτή) μορφή παρατακτικού τύπου και υπό ευφάνταστους “χαρακτηριστικούς” τίτλους άνευ ιδιαίτερης σημασίας (δίχως να πρόκειται δηλαδή περί προγραμματικής μουσικής), που χρησιμοποιούνταν κυρίως για λόγους εμπορικής προώθησης.

βασική ιδέα

Η θεματική αφετηρία (εναρκτήρια δομική λειτουργία) μιας οιασδήποτε φράσεως. Αποτελείται συνήθως από έναν αριθμό μοτίβων που συγκροτούν ένα χαρακτηριστικό μόρφωμα. Βλ. περαιτέρω Caplin, 1998: 37 (*basic idea*). Πρβλ. επίσης αντιθετική ιδέα αλλά και σύνθετη βασική ιδέα.

γέμισμα τομής

Ένα σχετικά σύντομο μελωδικό-ρυθμικό πέρασμα που διατηρεί αδιάκοπη την μουσική ροή από το (πτωτικό) κλείσιμο μίας οιασδήποτε φράσεως (ή μικρότερης δομικής μονάδος στο εσωτερικό μίας φράσεως) μέχρι την έναρξη της επόμενης (εφ’ όσον βέβαια αυτή δεν έρχεται σε επικάλυψη με την προηγούμενη), γεφυρώνοντας έτσι το πιθανό χάσμα, την τομή ανάμεσά τους. Ο όρος εμφανίζεται ήδη από τον 18ο αιώνα (βλ. Koch, 1787: 410-411 και 1793: 195-196 / “Ausfüllung [der] Cäsur eines Absatzes”). Πρβλ. εκτεταμένο γέμισμα τομής αλλά και συνδετικό πέρασμα.

γέφυρα

Παρωχημένος όρος για την μετάβαση (ιδίως στην μορφή σονάτας) αλλά και για το συνδετικό πέρασμα.

δεξιοτεχνικό πέρασμα

Ένα τμήμα έντονης δεξιοτεχνίας, το οποίο συνήθως αποτελεί το τελευταίο της πλάγιας περιοχής ή διαμορφώνει την καταληκτική περιοχή στην έκθεση και την επανέκθεση μίας μορφής σονάτας και αποπερατώνεται με μία πολύ εμφαντική και εκτεταμένη πτωτική διαδικασία. Απαντά σε πολλά διαφορετικά μουσικά είδη, πρωτίστως όμως σε αυτό του κοντσέρτου της κλασσικής και της ρομαντικής περιόδου, όπου συχνά παρουσιάζεται με την μορφή ενός άκρως εντυπωσιακού σολιστικού επεισοδίου – οι Hepokoski & Darcy (2006: 542 κ.εξ.) το αναφέρουν χαρακτηριστικά ως “display episode” – ως επιστέγασμα ολόκληρης της σολιστικής ενότητος που έχει προηγηθεί.

δεσπόζουσα (αρμονική λειτουργία)

Η προτελευταία από τις αρμονικές λειτουργίες που εκδηλώνονται στο πλαίσιο μίας δυνάμει ολοκληρωμένης πτωτικής διαδικασίας (βλ. τέλεια πτώση, ατελή πτώση, περαιτέρω όμως και απατηλή πτώση) αλλά και η τελευταία στο πλαίσιο μίας φράσεως που καταλήγει σε μισή πτώση. Η λειτουργία της δεσπόζουσας υλοποιείται πρωτίστως με την ομώνυμη συγχορδία (πάντοτε *ενεργή*, ως τρίφωνη [V], ως τετράφωνη συγχορδία δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης [V^7], ως ελαττωμένη συγχορδία δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης χωρίς θεμέλιο [vii], ως συγχορδία δεσπόζουσας μετ’ ενάτης μεγάλης ή μικρής [V^9_7], ως συγχορδία δεσπόζουσας μετ’ ενάτης μεγάλης ή μικρής χωρίς θεμέλιο [$vii^{ø7}$ και vii^{o7}], ως συγχορδία δεσπόζουσας με δέκατη-τρίτη μεγάλη ή μικρή [V^{13}_7] κ.ο.κ.), δευτερευόντως όμως και με την σχετική και την αντιθετική συγχορδία της ενεργής δεσπόζουσας (iii και iii/V) είτε ακόμη την αυξημένη συγχορδία της III^+ του ελάσσονος τρόπου. Αντίθετα, η συγχορδία της ελάσσονος δεσπόζουσας (v) δεν δύναται να λειτουργήσει κατά τρόπον ανάλογο, ελλείψει προσαγωγέα.

δευτερεύον θέμα → βλ. πλάγιο θέμα

δευτερεύουσα ανάπτυξη → βλ. ανάπτυξη: δευτερεύουσα

δευτερεύουσα περιοχή → βλ. πλάγια περιοχή

δευτερεύουσα τονικότητα → βλ. τονικότητα: δευτερεύουσα

δεύτερη ενότητα (σονάτα)

Η τελευταία ενότητα μίας διμερούς μορφής σονάτας, η οποία αποτελείται από δύο σκέλη (ως επί το πλείστον χωρισμένα με μία καλά αρθρωμένη ενδιάμεση τομή): το *αναπτυξιακό πρώτο σκέλος* είναι ανάλογο ή ακόμη και ευθέως αντίστοιχο μιας επεξεργασίας, ενώ το *επανεκθεσιακό δεύτερο σκέλος* συνίσταται στην μεταφορά της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως (ενδεχομένως δε και της ακόλουθης καταληκτικής περιοχής, αν όχι ακόμη και της μεταβάσεως που προηγείται της πλάγιας περιοχής) στην κύρια τονικότητα (την “τονική επίλυση”, με άλλα λόγια, που έρχεται να εκπληρώσει την αρχή της σονάτας)· εντούτοις, το κύριο θέμα (με μία πλήρη ή μερική παράθεση του οποίου σε τονικότητα διαφορετική της κύριας είθισται να ξεκινά η παρούσα ενότητα, κατά τις επιταγές της αρχής της θεματικής ανακύκλησης) δεν επανεκτίθεται ανάμεσα στα δύο σκέλη της ενότητος αυτής, με αποτέλεσμα η απουσία διπλής επαναφοράς να ακυρώνει την δυνατότητα έναρξης μίας τρίτης ενότητος (επανεκθέσεως) – όπως απεναντίας συμβαίνει στην τριμερή μορφή σονάτας – ακόμη κι αν η εξέλιξη της μορφής μέχρι το σημείο αυτό ενδέχεται να έχει αποφέρει μία πλήρη, *δυνάμει αυτοτελή επεξεργασία* (η οποία όμως αναιρείται αναδρομικά, στον βαθμό που η υφιστάμενη ενότητα επεκτείνεται περαιτέρω και τελικά αποπερατώνει η ίδια την συνολική μορφή, χωρίς να ακολουθείται

από άλλη επιπρόσθετη – πέραν ασφαλώς από την περίπτωση μίας προαιρετικής και λειτουργικά πλεονάζουσας coda).

δεύτερο ήμισυ → βλ. έκθεση (σονάτα) και επανέκθεση

δεύτερο σκέλος (επανεκθεσιακό) → βλ. δεύτερη ενότητα (σονάτα)

δεύτερο τμήμα

Το τελευταίο δομικό τμήμα μίας ενότητος (ή ενός θέματος) σε διμερή δομή, που ολοκληρώνεται με την πραγματοποίηση μίας τέλειας πτώσεως – ή, σπανιότερα, ατελούς – *στην κύρια τονικότητα*. Το θεματικό του περιεχόμενο άλλοτε είναι πλήρως αντίστοιχο ("αντικατοπτρικό" αλλά όχι ταυτόσημο, εξαιτίας της παράλληλης διαφοροποίησής του σε επίπεδο αρμονικού ή τονικού σχεδιασμού) ή απλώς αναλογικό προς εκείνο του πρώτου τμήματος (με δυνατότητα εφαρμογής ακόμη και της αρχής της σονάτας εν σμικρώ) και άλλοτε πάλι ανεξάρτητο κατά το μάλλον ή ήττον, ενώ συχνά διακρίνονται σε αυτό δύο σκέλη, το πρώτο εκ των οποίων λειτουργεί ως *δυνάμει* μεσαίο αντιθετικό τμήμα και το δεύτερο έρχεται να συμπληρώσει από αρμονικής επόψεως το προηγούμενο με μία τουλάχιστον νέα φράση, δίχως την μεσολάβηση διπλής επαναφοράς. Πρβλ. Caplin, 1998: 89-93.

δημοφιλής μουσική → βλ. έντεχνη μουσική

διαστολή

Η κάθετη γραμμή στο πεντάγραμμο που δηλώνει τα όρια μεταξύ δύο διαδοχικών μέτρων. Αριστερά της διαστολής βρίσκεται μία μετρική άρση, ενώ δεξιά της τοποθετείται η θέση ενός μέτρου. Πέραν των απλών διαστολών, χρησιμοποιούνται επίσης διάφοροι τύποι διπλής διαστολής ως ενδείξεις / σημεία επανάληψης, αλλαγής οπλισμού, μέτρου ή (προαιρετικά) ενότητος αλλά και ολοκλήρωσης ενός μέρους. Ενίοτε εμφανίζονται επίσης διακεκομμένες διαστολές στο εσωτερικό ενός σύνθετου μέτρου, προκειμένου να καταστήσουν σαφή τα όρια των επιμέρους απλών μέτρων από τα οποία αυτό αποτελείται.

διασυντεθειμένη μορφή → βλ. ελεύθερη μορφή

διεύρυνση

Διαδικασία που αφορά την (εσωτερική) επέκταση / επιμήκυνση ή την (καταληκτική) προέκταση / προσθήκη μιας δομικής λειτουργίας στο πλαίσιο μίας φράσεως ή ενός ευρύτερου τμήματος. Όπως και η αντίθετη προς αυτήν συρρίκνωση, η παρούσα διαδικασία επιφέρει κατά κανόνα κάποιαν ασυμμετρία στην συνολική διάρθρωση ενός θέματος.

διμερής δομή (διμέρεια)

Μία ολοκληρωμένη θεματική δομή που αποτελείται από δύο τμήματα, με ή χωρίς επαναλήψεις: ένα πρώτο τμήμα (το οποίο μπορεί να ολοκληρώνεται εξίσου με μία τέλεια ή ατελή πτώση όπως και – συνηθέστατα – με μία μισή πτώση) και ένα δεύτερο τμήμα από το οποίο απουσιάζει σε κάθε περίπτωση μία διπλή επαναφορά. Τα βασικά αυτά τμήματα μπορούν επιπροσθέτως να πλαισιώνονται από εισαγωγή αλλά και κατακλείδα. Πρβλ. τριμερής δομή (τριμέρεια).

διμερής έκθεση → βλ. έκθεση (σονάτα)

διμερής επανέκθεση → βλ. επανέκθεση

διμερής μετάβαση → βλ. μετάβαση / μεταβατικό τμήμα / μεταβατική περιοχή

διμερής μορφή → βλ. μορφή σουΐτας αλλά και σπειροειδής μορφή

διμερής μορφή σονάτας / διμερής σονάτα → βλ. μορφή σονάτας

διπλασιασμός

Η ταυτόχρονη αναπαραγωγή ενός μεμονωμένου φθόγγου σε δύο ή περισσότερες διαφορετικές οκτάβες ή μίας ευρύτερης μελωδικής γραμμής σε μεταφορά στην υπερκείμενη είτε στην υποκείμενη ογδόη (καθώς και σε περισσότερες διαφορετικές οκτάβες) ή και σε οποιοδήποτε άλλο απλό ή σύνθετο διάστημα (όπως π.χ. έκτης ή τρίτης / δεκάτης κ.λπ.), αλλά ακόμη και η παράλληλη αναπαραγωγή της σε ταυτοφωνία από μία ή περισσότερες συνηχούσες φωνές. Η τεχνική του διπλασιασμού συνιστά θεμελιώδες ενορχηστρωτικό μέσο, ενώ εφαρμόζεται ευρύτερα σε κάθε είδος σύνθεσης (αν και με ιδιαίτερη φειδώ σε έργα ή χωρία αντιστικτικής υφής, προκειμένου εκεί να μην αίρεται η ιδεώδης αυτονομία των επιμέρους φωνών).

διπλές παραλλαγές → βλ. μορφή παραλλαγών

διπλή αντίστιξη → βλ. αντίστιξη

διπλή άρια → βλ. άρια: διπλή

διπλή επαναφορά → βλ. επαναφορά: διπλή

διπλή επανέκθεση → βλ. επανέκθεση: διπλή

διπλή μετάβαση → βλ. μετάβαση / μεταβατικό τμήμα / μεταβατική περιοχή

δομή (μικροδομή)

Ο τρόπος συγκρότησης / διάρθρωσης μίας φράσεως, ενός τμήματος ή μίας ενότητος στο πλαίσιο μιας ευρύτερης μορφής. Βλ. ειδικότερα διμερής δομή (διμέρεια), δομή Bar, μορφή μενουέττου, περίοδος, πρόταση, συνεκτική δομή, σύνθετη περίοδος, σύνθετη πρόταση, τριμερής δομή (τριμέρεια), υβριδική δομή / υβρίδιο, χαλαρή δομή.

δομή Bar

Δομή απαντώμενη πρωτίστως στο φωνητικό ρεπερτόριο του ύστερου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, η οποία αποτελείται από τρία τμήματα: τα δύο πρώτα είναι ταυτόσημα από μουσικής επόψεως αλλά εκφέρονται με διαφορετικό κείμενο (τμήματα α και α΄), ενώ το τρίτο και τελευταίο τμήμα είναι διαφορετικό (τμήμα β). Στην ενόργανη μουσική, ελλείψει κειμένου, η δομή Bar είναι πρακτικά αδύνατον να διακριθεί από μια διμερή δομή με μία επανάληψη (μόνο του πρώτου τμήματος)!

δομική λειτουργία

Ο προσδιορισμός του ρόλου που επιτελεί ένα συγκεκριμένο μουσικό χωρίο στην οργάνωση ευρύτερων δομικών συμφραζομένων, βάσει των αρμονικών και θεματικών του προδιαγραφών και χαρακτηριστικών, της θέσεως στην οποία εμφανίζεται καθώς και των ποικίλων συσχετισμών που αυτό αναπτύσσει προς τα υπόλοιπα στο πλαίσιο μίας φράσεως, ενός τμήματος, μίας ενότητος αλλά και μίας ολοκληρωμένης μουσικής μορφής.

δομική μονάδα

Ένας περιορισμένος αριθμός μέτρων ή ακόμη και ένα χωρίο ίσο είτε μικρότερο του ενός μέτρου (π.χ. οκτάμετρο, εξάμετρο, πεντάμετρο, τετράμετρο, τρίμετρο, δίμετρο, ενάμιση μέτρο, μονόμετρο, μισό μέτρο κ.λπ.) που παρουσιάζει σχετική αυτοτέλεια από μελωδικής, ρυθμικής, αρμονικής και υφολογικής επόψεως, ώστε να διακρίνεται από τον άμεσο περίγυρό του στο πλαίσιο μίας φράσεως ή ενός ευρύτερου τμήματος.

δομικός ρυθμός

Ο ρυθμός εναλλαγής που προκύπτει από το εύρος της επέκτασης των διαφορετικών αρμονικών λειτουργιών της τονικής, της προδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας – εφ' όσον βεβαίως υφίστανται κατά περίπτωση – στην εξέλιξη μίας φράσεως, μίας ευρύτερης ενότητος ή ακόμη και ενός ολόκληρου μέρους (σε διαφορετικούς βαθμούς αναγωγής κάθε φορά· βλ. ενδεικτικά Φιτσιώρης, 2004: 247-311). Πρβλ. αρμονικός ρυθμός.

δυναμική μορφή

Ευρύτερη κατηγορία μουσικών μορφών, στις οποίες η εναρκτήρια ενότητα εξελίσσεται μετατροπικά από την κύρια τονικότητα προς μία ή περισσότερες δευτερεύουσες τονικότητες (ή, έστω, ολοκληρώνεται αυτή καθ' εαυτήν, χωρίς τυχόν επιπρόσθετο συνδετικό πέρασμα, με μισή πτώση στην κύρια τονικότητα), με αποτέλεσμα στην κατάληξή της να μένει "ανοικτή" από τονικής ή αρμονικής πλευράς, καθιστώντας έτσι απολύτως αναγκαία την συμπληρωματική προσθήκη και άλλων ανάλογων ενοτήτων στην συνέχεια, μέχρις ότου η συνολική μορφή μπορέσει να αποπερατωθεί με την οριστική κατάληξη της τελευταίας εξ αυτών με τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα. Βλ. χαρακτηριστικά μορφή σονάτας αλλά και μορφή σουΐτας. Πρβλ. απεναντίας παρατακτική μορφή.

είδος

Η συστηματική ταξινόμηση των παντοίων μουσικών έργων σε μουσικά είδη γίνεται με βάση ποικίλα και αλληλοσυμπληρωματικά κριτήρια. Ένα πρώτο βασικό κριτήριο αφορά τα μέσα που απαιτούνται για την εκτέλεση, τουτέστιν την "διανομή" ενός μουσικού έργου: έτσι, σε ένα πρώτο, πολύ γενικό επίπεδο, διακρίνονται τα είδη της ενόργανης (μουσική για όργανα) και της φωνητικής μουσικής, η οποία μάλιστα δύναται να συνοδεύεται από όργανα (στο "μεικτό" είδος μουσικής, όπως ονομαζόταν αυτό κάποτε· βλ. π.χ. Galeazzi, 1796: 119 και ιδίως 291 κ.εξ.) ή να ερμηνεύεται αποκλειστικά από ανθρώπινες φωνές χωρίς συνοδεία οργάνων ("a cappella"). Ένα δεύτερο βασικό κριτήριο έγκειται στην διάκριση της πολυφωνικής και της ομοφωνικής υφής: στα είδη της πολυφωνικής μουσικής υπερέχει ο ισότιμος αντιστικτικός συνδυασμός των επιμέρους φωνών, ενώ στα ομοφωνικά μουσικά είδη δεσπόζει μία μελωδική γραμμή που συνοδεύεται και υποστηρίζεται αρμονικά από τις υπόλοιπες. Τρίτο βασικό κριτήριο συνιστά η λειτουργία, ο σκοπός που καλείται να επιτελέσει το εκάστοτε μουσικό έργο στις διάφορες κοινωνικές περιστάσεις του ανθρώπινου βίου: στις μέρες μας διακρίνει κανείς εν γένει την κοσμική από την θρησκευτική μουσική, αλλά κατά τον 17ο και 18ο

αιώνα υπερίσχυε η τριμερής κατηγοριοποίηση της μουσικής για την εκκλησία, για το θέατρο και για ένα δωμάτιο (ιδιωτική ψυχαγωγία) ή μεγαλύτερη αίθουσα συναυλιών (βλ. π.χ. Galeazzi, 1796: 118 κ.α. ή ακόμη και Reicha, 1832-1835 / IV: 1098). Επίσης, ως προέκταση της ίδιας προβληματικής μπορεί να αναφερθεί η νεώτερη διάκριση της ακόμη πιο περιεκτικής κατηγορίας της έντεχνης μουσικής από τα είδη της λαϊκής αλλά και της λεγόμενης "δημοφιλούς" μουσικής.

Με τον συνδυασμό των παραπάνω κριτηρίων αλλά και την αναλυτικότερη εξειδίκευσή τους ανά εποχή προκύπτουν σαφέστερες οριοθετήσεις μουσικών ειδών. Για παράδειγμα, η όπερα διακρίνεται από το ορατόριο με βάση τον ρόλο που τα δύο αυτά φωνητικά είδη επιτελούν στο πλαίσιο της μουσικής για το θέατρο και της εκκλησιαστικής (αρχικά) αλλά και συναυλιακής (αργότερα) μουσικής πρακτικής, ενώ τα είδη της συμφωνίας, του κουαρτέττου εγχόρδων και της σονάτας για πληκτροφόρο συνιστούν υποκατηγορίες της ενόργανης μουσικής που προορίζεται για συναυλιακή ή ιδιωτική εκτέλεση από διαφορετικά – και δη παγιωμένα και σαφώς διακριτά μεταξύ τους – σύνολα οργάνων ή ακόμη και μεμονωμένα όργανα. Επιπλέον, σε πολλές περιπτώσεις αξιοποιούνται και συμπληρωματικά κριτήρια για την περαιτέρω διάκριση των μουσικών ειδών, όπως ο αριθμός των μερών και η μορφή τους (π.χ. συμφωνία, Εισαγωγή και εμβατήριο για ορχήστρα), το είδος και η μορφή του μελοποιούμενου κειμένου (π.χ. Λειτουργία και requiem στο πλαίσιο της φωνητικής – πολυφωνικής ή ομοφωνικής, ανάλογα με την εποχή – εκκλησιαστικής μουσικής), η πιθανή συσχέτιση της ενόργανης μουσικής με "εξωμουσικά" συμφραζόμενα (προγραμματική / χαρακτηριστική μουσική σε αντιπαραβολή με την λεγόμενη απόλυτη μουσική) κ.λπ.

Εισαγωγή

Είδος της ενόργανης μουσικής, ως επί το πλείστον για ορχήστρα. Διαμορφώθηκε κατά την περίοδο του μπαρόκ, εξελισσόμενο σχεδόν παράλληλα σε δύο πολύ διαφορετικούς τύπους, με εφαλτήριο την Γαλλία και την Ιταλία αντίστοιχα, ως εναρκτήριο μέρος οπερών, ορατορίων, μπαλλέττων, σουΐτών κ.ά.

Η γαλλικού τύπου Εισαγωγή (ouverture) άρχισε να καλλιεργείται συστηματικά λίγο μετά τα μέσα του 17ου αιώνος από τον Jean-Baptiste Lully. Αποτελείται από τρεις (ή μόνον από δύο) έντονα αντιθετικές ενότητες που εμπεριέχονται σε δύο μακροδομικές επαναλήψεις ("reprises"): η πρώτη ενότητα είναι αργής χρονικής αγωγής, σε δίσημο ή τετράσημο μέτρο (2/2 ή 4/4), και χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερα μεγαλοπρεπή, πομπώδη χαρακτήρα, με πολλά παρεστιγμένα ρυθμικά σχήματα και tirades, ενώ από δομικής πλευράς συνίσταται σε ευάριθμες φράσεις, η τελευταία εκ των οποίων καταλήγει είτε με μισή πτώση στην κύρια τονικότητα είτε με τέλεια ή ατελή πτώση στην στενά συγγενική τονικότητα της (μείζονος ή ελάσσονος) δεσπόζουσας ή της σχετικής μείζονος· μετά την επανάληψή της ακολουθείται από μία γοργή δεύτερη ενότητα, στο ίδιο μέτρο ή σε διαφορετικό (π.χ. σε τρίσημο ή σε κάποιο σύνθετο μέτρο), η οποία ξεκινά και πάλι από την κύρια τονικότητα με ένα fugato, αν και στην πορεία της τείνει κατά κανόνα προς ένα ομοφωνικότερο ιδίωμα και εν τέλει είτε προσλαμβάνει διμερή μορφή σουΐτας είτε εξελίσσεται υπό μορφήν ritornello και ολοκληρώνεται στην τονική· ως επί το πλείστον, όμως, η δεύτερη reprise δεν ολοκληρώνεται δίχως την συμπερίληψη και μίας τρίτης ενότητος, η οποία επανέρχεται στα υφολογικά και ενίοτε ακόμη και θεματικά συμφραζόμενα της πρώτης, αν και σε πιο ευσύνοπτη πλέον μορφή. Μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνος, η μορφή αυτή είχε ενταχθεί και προσαρμοσθεί τόσο στο ρεπερτόριο των πληκτροφόρων οργάνων όσο και σε χορωδιακά μέρη ορατορίων και καντατών, ενώ περιστασιακά εμφανίζεται διευρυμένη με ένα εμβόλιμο τμήμα ανάμεσα στην αργή πρώτη και την γοργή δεύτερη ενότητα ή με μία επιπρόσθετη καταληκτική ενότητα σε χορευτικό ύφος (π.χ. μενουέττου). Εντούτοις, από τα μέσα του 18ου αιώνος και έπειτα, η γαλλική Εισαγωγή τίθεται πλέον διεθνώς στο περιθώριο της συνθετικής δημιουργίας.

Η ιταλικού τύπου Εισαγωγή (sinfonia) διαμορφώθηκε κατά τα τέλη του 17ου αιώνος από τον Alessandro Scarlatti στην Νάπολη. Αρχικά αποτελείτο από τρία σύντομα και συχνά αλληλένδετα

μέρη: το πρώτο ήταν γρήγορο, ομοφωνικής υφής και συνήθως σε ύφος κοντσέρτου· το δεύτερο ήταν αργό, γραμμένο μόνο για έγχορδα και συχνά σε κάποια συγγενική τονικότητα (κατά τις προδιαγραφές των ειδών της σονάτας και του κοντσέρτου της ιδίας περιόδου) καθώς και βραχύτατης εκτάσεως· τέλος, το τρίτο μέρος ήταν γοργής χρονικής αγωγής και κατά κανόνα χορευτικού χαρακτήρος, εν είδει μενουέττου ή giga (ως επί το πλείστον σε μέτρο 3/8, 6/8 ή 12/8) και σε διμερή μορφή σουΐτας. Μετά τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνος, τα δύο εξωτερικά μέρη εμφανίζονται ολοένα και συχνότερα σε μορφή σονάτας, όπως και το μεσαίο αργό μέρος που αναπτύσσεται πλέον σε αρκετά μεγαλύτερη έκταση απ' ό,τι στο παρελθόν· εντούτοις, από τα μέσα του 18ου αιώνος η συνολική μορφή αυτής της ιταλικού τύπου ορχηστρικής Εισαγωγής βαίνει προοδευτικά συρρικνούμενη, εν πρώτοις με τον δραστικό περιορισμό της εκτάσεως του τελικού της μέρους (το οποίο προσλαμβάνει πλέον συχνά την μορφή μιας ευσύνοπτης αναδρομής στο εναρκτήριο μέρος) ή και την πλήρη εξάλειψή του (μετά το αργό ορχηστρικό μέρος της sinfonia ακολουθούσε απευθείας το πρώτο φωνητικό μέρος της όπερας) και εν συνεχεία με την διατήρηση μόνο του εναρκτήριου γρήγορου μέρους ή την μετουσίωση της αρχικής διαδοχής γοργού – αργού – γοργού μέρους σε ένα ενιαίο μέρος υπό μορφήν τριμερούς σονάτας, με έκθεση, αργό εμβόλιμο επεισόδιο (αντί επεξεργασίας) και επανέκθεση. Παράλληλα, η τριμερής sinfonia μεταμορφώθηκε και εξελίχθηκε περαιτέρω στο συναυλιακό είδος της συμφωνίας, ενώ ως Εισαγωγή διατηρείται πλέον κατά τα τέλη του 18ου αλλά και στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνος έχοντας ένα μόνο μέρος, γοργής χρονικής αγωγής και ως επί το πλείστον γραμμένο σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία (δίχως μακροδομικές επαναλήψεις), αν και με την τακτικότατη προσθήκη μίας αργής εισαγωγής (ενίοτε ιδιαιτέρως εκτεταμένης και βαρυσήμαντης) στην έναρξή του.

Σε αυτήν την τελευταία μορφή, η Εισαγωγή καλλιεργείται από τις αρχές του 19ου αιώνος όχι μόνο στον χώρο της όπερας ή της σκηνικής μουσικής αλλά και ως αυτοτελές ορχηστρικό είδος που παρουσιάζεται στο πλαίσιο του θεσμού της συναυλίας ("συναυλιακή Εισαγωγή" ή "Εισαγωγή συναυλίας"), συνδεόμενη μάλιστα ολοένα και συχνότερα με κάποιο εξωμουσικό ερέθισμα, το οποίο δηλώνεται στον τίτλο της και την καθιστά επί της ουσίας έργο χαρακτηριστικής μουσικής για ορχήστρα ("χαρακτηριστική Εισαγωγή" ή "Εισαγωγή χαρακτήρος"· η έννοια της "προγραμματικής Εισαγωγής", απεναντίας, είναι εν προκειμένω μάλλον ανυπόστατη). Από τα μέσα του 19ου αιώνος, τέλος, κάνουν την εμφάνισή τους και πολλές ορχηστρικές Εισαγωγές σε ελεύθερη μορφή, τύπου ραψωδίας ή pot-pourri, ως αυτοτελή ορχηστρικά έργα αλλά και ως Εισαγωγές σε ελαφρές όπερες και οπερέττες (βασισμένες σε επιλογή μελωδιών από τα ίδια αυτά έργα)· αντίθετα, στο πεδίο της σοβαρής δραματικής όπερας, η ορχηστρική Εισαγωγή εγκαταλείπεται κατά την ίδια περίοδο και αντικαθίσταται από ένα σύντομο πρελούδιο.

εισαγωγή

Δομική λειτουργία που εμφανίζεται προαιρετικά πριν την έναρξη μίας φράσεως, ενός θέματος ή μιας ολόκληρης μορφής (πρβλ. απεναντίας καταληκτική προέκταση / κατακλείδα και coda). Εάν έχει την συντομία μίας εισαγωγικής δομικής μονάδος ή ενός εισαγωγικού τμήματος στην έναρξη μιας ευρύτερης δομής, ενδέχεται να παρουσιάζει μονάχα το συνοδευτικό υπόβαθρο ως προετοιμασία για την είσοδο της κύριας (βασικής) μελωδικής γραμμής / φωνής ή να αποτελείται από μερικές "ανακρουστικές" συγχορδίες, από ένα χαρακτηριστικό (εμβληματικό) μόρφωμα, μία περιεκτική πτωτική χειρονομία, ένα σύντομο μελωδικό / αρμονικό πέρασμα, συνδυασμούς κάποιων εκ των προαναφερόμενων στοιχείων κ.λπ. Εάν όμως έχει μεγαλύτερη έκταση και ουσιωδέστερη θεματική υπόσταση (π.χ. ως ενότητα αργής εισαγωγής σε ένα μέρος γοργής χρονικής αγωγής ή ακόμη και ως εισαγωγική ενότητα σε ένα μέρος χωρίς μεταβολές στην χρονική του αγωγή), τότε το περιεχόμενό της δύναται να εμπεριέχει κάποιαν (άμεση ή έμμεση) προαναγγελία του κυρίου θέματος ή οιουδήποτε άλλου θέματος παρουσιάζεται στην εξέλιξη της μορφής, είτε επίσης να ανακαλείται αργότερα (συμβάλλοντας πιθανόν στις ανάγκες διαμόρφωσης μιας ευρύτερης θεματικής ανακύκλησης ή απλώς υπό τύπον επεισοδίου) σε ένα ή περισσότερα καίρια σημεία της συνολικής

μορφής (όπως π.χ. στην επεξεργασία, την επανέκθεση ή την coda μιας μορφής σονάτας). Η δομική διάρθρωση μίας τέτοιας εισαγωγικής ενότητος είναι ως επί το πλείστον χαλαρή ή τελείως ελεύθερη, ενώ συχνά μία εισαγωγή εμφανίζεται *ολόκληρη* ή μέχρι ένα σημείο της στον αντίθετο τρόπο από αυτόν στον οποίον είναι γραμμένο το υπόλοιπο κομμάτι ή το μέρος στο οποίο ανήκει. Ο συμφυρμός των λειτουργιών της εισαγωγής και του κυρίου θέματος στην έναρξη μίας εκθέσεως σονάτας συνιστά επίσης μιαν αρκετά προσφιλή και συνηθισμένη πρακτική στο ρεπερτόριο του 19ου αιώνος. Βλ. περαιτέρω Caplin (1998: 15 και 203-208) και Hepokoski & Darcy (2006: 86-92 και 292-304).

έκθεση (σονάτα)

Η *μετατροπική* πρώτη ενότητα κάθε μορφής σονάτας. Αποτελείται οπωσδήποτε από ένα κύριο θέμα (ή μία ευρύτερη κύρια περιοχή, πιθανόν και με κάποια εισαγωγή είτε καταληκτική προέκταση στην έναρξη και την κατάληξή της, αντίστοιχα) και ένα πλάγιο / δευτερεύον θέμα (ή μία ευρύτερη πλάγια / δευτερεύουσα περιοχή), τα οποία κατά κανόνα διαμεσολαβούνται από μία μετάβαση, ενώ συχνά – από τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος και έπειτα – προστίθενται ακόμη μία καταληκτική περιοχή και, ενδεχομένως, ένα συνδετικό πέρασμα στο τέλος. Εάν υφίσταται ενδιάμεση τομή (φανερή ή καλυμμένη με ένα γέμισμα τομής ή ενίοτε και με ένα εκτεταμένο γέμισμα τομής) ανάμεσα στην μετάβαση και το πλάγιο θέμα, τότε γίνεται λόγος για μία *διμερή έκθεση*, αποτελούμενη από ένα “πρώτο ήμισυ” (κύριο θέμα και μετάβαση, με πορεία από την κύρια τονικότητα προς την δευτερεύουσα) και ένα “δεύτερο ήμισυ” (πλάγιο θέμα και καταληκτική περιοχή στην δευτερεύουσα τονικότητα)· αντίθετα, σε μία *συνεχή έκθεση*, οι λειτουργίες της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος εμφανίζονται σε συμφυρμό, χωρίς ενδιάμεση τομή (βλ. Hepokoski & Darcy, 2006: 23-24 και 51-60 / *two-part* και *continuous exposition* αντίστοιχα). Μία έκθεση μπορεί επίσης να εκληφθεί ως “αποτυχημένη” εφ’ όσον δεν καταλήγει σε επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητος με μία τέλεια πτώση (βλ. Hepokoski & Darcy, 2006: 177-178 / *failed exposition*).

Μέχρι το τέλος του 18ου αιώνος, ο τονικός σχεδιασμός της εκθέσεως βασιζόταν απαρέγκλιτα στην πορεία από μία μείζονα κύρια τονικότητα προς αυτήν της δεσπόζουσάς της (I – V), ενώ στην περίπτωση του ελάσσονος τρόπου οι επιλογές για την δευτερεύουσα τονικότητα ήσαν δύο: η ελάσσων δεσπόζουσα (i – v) υπήρξε αρχικά πολύ διαδεδομένη μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνος, όμως από εκεί και πέρα επικράτησε σχεδόν ολοκληρωτικά η επιλογή της μείζονος σχετικής (i – III). Από τις αρχές του 19ου αιώνος, ωστόσο, συνθέτες όπως ο Ludwig van Beethoven καταφεύγουν πλέον ολοένα και συχνότερα σε περισσότερες αλλά και πιο αναπάντεχες τονικές επιλογές· ξεκινώντας λοιπόν από μία μείζονα τονικότητα, η έκθεση μπορεί πια να στραφεί και να αποπερατωθεί στην σχετική ελάσσονα (I – vi) ή στην ομώνυμή της (I – VI), στην σχετική της δεσπόζουσας (I – iii) ή στην ομώνυμή της (I – III), στην σχετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας ή αντιθετική της ομώνυμης (I – VI/i, εν είδει “δανείου” από τον αντίθετο τρόπο) κ.λπ., ενώ ο τονικός σχεδιασμός μίας εκθέσεως που ξεκινά από ελάσσονα τονικότητα δύναται να προσανατολισθεί εκ νέου προς την ελάσσονα δεσπόζουσα (αναβιώνοντας με μεγάλη συχνότητα την παλαιά αυτή δυνατότητα) αλλά και την μείζονα δεσπόζουσα (i – V, ως “δάνειο” από τον αντίθετο τρόπο), καθώς επίσης προς την σχετική της υποδεσπόζουσας ή αντιθετική μείζονα (i – VI), την σχετική της δεσπόζουσας (i – VII) κ.ά. Βλ. ακόμη έκθεση τριών τονικοτήτων.

έκθεση τριών τονικοτήτων

Μία έκθεση μορφής σονάτας που επικεντρώνεται προοδευτικά σε τρεις τονικότητες: την κύρια αλλά και δύο διαφορετικές δευτερεύουσες τονικότητες που εμφανίζονται στο πλαίσιο μίας *μετατροπικής* πλάγιας περιοχής (βλ. Caplin, 1998: 119-121 / *three-key exposition*). Η εναρκτήρια τονικότητα της πλάγιας περιοχής έχει κατά το μάλλον ή ήττον προσωρινό / διαμεσολαβητικό χαρακτήρα και ενδέχεται να σχετίζεται περισσότερο με την κύρια τονικότητα (π.χ. σε τονικές διαδοχές όπως I – vi → V ή i – III → v) ή, αντίθετα, να εξαρτάται πολύ πιο άμεσα από την τελική δευτερεύουσα τονικότητα

της πλάγιας περιοχής (π.χ. σε τονικές διαδοχές όπως I – iii/V → V ή i – VII → v), που είναι και η σημαντικότερη από τις δύο δευτερεύουσες τονικότητες της εκθέσεως. Το θεματικό υλικό της πλάγιας περιοχής μπορεί εν τοιαύτη περιπτώσει να είναι το ίδιο ή διαφορετικό στα επιμέρους τμήματά της, ενώ η διαδικασία της μετατροπίας στο εσωτερικό της μπορεί να πραγματοποιηθεί με ή χωρίς την μεσολάβηση ενός διακριτού τμήματος με λειτουργία μεταβάσεως (μία δεύτερη μετάβαση, με άλλα λόγια, έπειτα από εκείνη που έχει ήδη οδηγήσει από το κύριο θέμα στην έναρξη της πλάγιας περιοχής)· βλ. περαιτέρω trimodular block (TMB).

Ανάλογη δυνατότητα υφίσταται επίσης για την πλάγια περιοχή που εμφανίζεται στο πλαίσιο ενός (κατά κανόνα του πρώτου) επεισοδίου τύπου συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος σε μια παρατακτική μορφή αλλά και σε μια μεικτή μορφή ρόντο-σονάτας.

έκθεση (φούγκα)

Το εναρκτήριο και πιο σημαντικό τμήμα σε μία μορφή φούγκας, στο πλαίσιο του οποίου οι επιμέρους φωνές της σύνθεσης εισάγονται διαδοχικά εκφέροντας το θέμα (soggetto). Η έκταση και ο σχεδιασμός της εκθέσεως εξαρτώνται πρωτίστως από το μέγεθος του θέματος και το πλήθος των διαφορετικών φωνών, ενίοτε όμως και από την ύπαρξη τυχόν αντιθεμάτων ή επιπρόσθετων θεμάτων καθώς και ελεύθερων περασμάτων. Πάντως, επί της αρχής, η έκθεση μίας φούγκας ολοκληρώνεται με την παρουσίαση του επικεφαλής θέματος είτε υπό την αρχική του μορφή (dux) είτε εν είδει απαντήσεως (comes) από το σύνολο των διαθέσιμων φωνών.

Σε μία φούγκα για δύο φωνές (ή *δίφωνη φούγκα*), το θέμα παρουσιάζεται από την μία (την υψηλή ή την χαμηλή) και η απάντηση από την άλλη φωνή (την χαμηλή ή την υψηλή). Εάν υπάρχει αντίθεμα, τότε αυτό εκφέρεται από την φωνή που εισάγεται πρώτη, αμέσως μετά το θέμα και ταυτόχρονα με την απάντηση στην άλλη φωνή.

Σε μία φούγκα για τρεις φωνές (*τρίφωνη φούγκα*), είθισται η αλληλουχία θέματος – απαντήσεως – θέματος να λαμβάνει χώραν διαδοχικά από την χαμηλότερη προς την υψηλότερη φωνή ή το αντίστροφο, ενώ σε περίπτωση που εισάγεται πρώτη η μεσαία φωνή, οι δύο εξωτερικές μπορούν να ακολουθήσουν με οποιαδήποτε σειρά. Διαδοχές θέματος – *θέματος* – απάντησης ή θέματος – απάντησης – *απάντησης* εφαρμόζονται εν προκειμένω πολύ σπανιότερα. Εφ' όσον υφίσταται αντίθεμα, τούτο ακολουθεί το θέμα και την απάντηση στις δύο φωνές που εισάγονται πρώτες· εάν υπάρχει και δεύτερο αντίθεμα, τότε αυτό διαδέχεται το προηγούμενο στην φωνή που εισέρχεται πρώτη στην σύνθεση.

Σε μία φούγκα για τέσσερεις φωνές (*τετράφωνη φούγκα*), αυτές χωρίζονται συνήθως σε υψηλές και χαμηλές ανά ζεύγη, κατ' αναλογίαν προς μία τετράφωνη μεικτή χορωδία: η πρώτη και η τρίτη φωνή αναλογούν στην σοπράνο και τον τενόρο (υψηλές φωνές), ενώ η δεύτερη και η τέταρτη στην άλτο και τον μπάσσο (χαμηλές φωνές). Η εκφορά του θέματος και της απάντησης ανατίθεται αποκλειστικά σε όμοιες – υψηλές ή χαμηλές – φωνές και γίνεται, ως εκ τούτου, κατά ζεύγη υψηλών και χαμηλών φωνών (1η – 2η & 3η – 4η ή σπανιότερα 1η – 4η & 3η – 2η· 3η – 2η & 1η – 4η ή σπανιότερα 3η – 4η & 1η – 2η) ή, αντίστροφα, χαμηλών και υψηλών φωνών (2η – 3η & 4η – 1η ή σπανιότερα 2η – 1η & 4η – 3η· 4η – 3η & 2η – 1η ή σπανιότερα 4η – 1η & 2η – 3η). Ένα, δύο ή τρία αντιθέματα μπορούν επίσης να ακολουθούν το θέμα ή την απάντηση σε κάθε επιμέρους φωνή, μέχρις ότου η τελευταία από αυτές κάνει την πρώτη της εμφάνιση με την απάντηση, ολοκληρώνοντας την έκθεση. Σε περίπτωση όμως που η τυπική εναλλαγή υψηλών και χαμηλών φωνών (ή τανάπαλιν) διαταραχθεί κατά την είσοδό τους στην έκθεση μίας τετράφωνης φούγκας, τότε είναι πολύ πιθανό να εκδηλωθεί αντίστοιχη διαταραχή και στην διαδοχή θέματος και απαντήσεως: π.χ. θέμα από την 2η φωνή και απάντηση από την 3η φωνή, απάντηση (εκ νέου) από την 1η φωνή και θέμα από την 4η φωνή.

Σε μία φούγκα για πέντε, έξι ή περισσότερες φωνές (*πεντάφωνη φούγκα*, *εξάφωνη φούγκα* κ.ο.κ.) ακολουθούνται κατά κανόναν οι προαναφερόμενες τυπικές συμβάσεις για την έναρξη μίας τετράφωνης φούγκας με την προσθήκη περισσότερων "υψηλών" ή "χαμηλών" φωνών, μέχρις ότου

η έκθεση ολοκληρωθεί μετά την είσοδο και της τελευταίας διαθέσιμης φωνής με το θέμα ή την απάντηση.

Σε μία φούγκα με δύο θέματα ("a due soggetti"), για τρεις, τέσσερεις ή περισσότερες φωνές, αμφότερα τα θέματα εισάγονται παράλληλα – καίτοι το δεύτερο από αυτά ακολουθεί πάντοτε με κάποια καθυστέρηση το πρώτο – σε ισάριθμες φωνές και η έκθεση αποπερατώνεται κατά κανόνα με την τυπική περαιτέρω εμφάνιση και των δύο soggetti (πάντοτε από κοινού και εναλλάξ υπό μορφήν θέματος και απαντήσεως) σε όλες τις διαφορετικές φωνές της σύνθεσης. Σε φούγκες με τρία ή περισσότερα θέματα ("a tre soggetti", "a quattro soggetti" κ.ο.κ.) μπορεί επίσης να ακολουθείται η ίδια ακριβώς διαδικασία ως προς τα δύο πρώτα θέματα και τα υπόλοιπα να προστίθενται σε αυτά διαδοχικά και κατά τρόπον αρκετά συμβατικό, πέραν του γεγονότος ότι η φωνή που εισήγαγε πρώτη το δεύτερο θέμα παρουσιάζει εν συνεχεία το τρίτο (υπό μορφήν απαντήσεως) και ενδεχομένως ένα τέταρτο θέμα, αφήνοντας τελευταίο το αρχικό· επιπλέον, κάποιες από τις φωνές που εισάγονται τελευταίες στην έκθεση δεν προφθαίνουν – ούτε υποχρεούνται – σε κάθε περίπτωση να παραθέσουν με την σειρά όλα τα θέματα πέραν των δύο πρώτων.

Εντούτοις, η συνηθέστερη στρατηγική κατά την περίοδο του κλασσικισμού για την διαμόρφωση της εκθέσεως σε φούγκες με τρία και περισσότερα θέματα είναι διαφορετική (ενώ κάποιες φορές η ίδια εφαρμόζεται ακόμη και σε φούγκες με δύο μόνο θέματα). Σύμφωνα με αυτήν, η φωνή που εισάγεται πρώτη με το πρώτο θέμα είναι η "φωνή αναφοράς" για όλη την έκθεση, καθώς μόνο σε αυτήν είθισται να παρουσιάζεται με την σειρά το σύνολο των θεμάτων, υπό μορφήν θέματος ή απαντήσεως εκ περιτροπής (δηλαδή το πρώτο soggetto ως θέμα, το δεύτερο ως απάντηση, το τρίτο ως θέμα, το τέταρτο ως απάντηση κ.ο.κ.). Παράλληλα, σε μία ή ακόμη και δύο άλλες φωνές που ξεκινούν λίγο μετά την πρώτη παρατίθενται *πρόωρα* και "εκτός σειράς" ένα ή δύο από τα υπόλοιπα θέματα – συνήθως μόνο το δεύτερο ή μόνο το τρίτο, αλλά ενίοτε και αμφότερα από κοινού με το αρχικό, το οποίο συνοδεύουν. Στην συνέχεια, το πρώτο soggetto παρουσιάζεται διαδοχικά σε όλες τις υπόλοιπες φωνές μέχρι το πέρας της εκθέσεως, συνοδευόμενο πάντοτε και από δύο τουλάχιστον εκ των υπολοίπων θεμάτων, τα οποία όμως κάνουν την εμφάνισή τους – πέραν της "φωνής αναφοράς" – με πολύ μεγαλύτερη ελευθερία στις εκάστοτε διαθέσιμες φωνές: φέρ' ειπείν, κάποιο από αυτά ενδέχεται να παρατεθεί διαδοχικά σε δύο "υψηλές" ή "χαμηλές" φωνές, να επανέλθει στην ίδια φωνή ενώ δεν έχει ακόμη εμφανισθεί σε μία ή περισσότερες από τις υπόλοιπες, καθώς και να αντιμετατεθεί με οποιοδήποτε από τα υπόλοιπα θέματα κατά την εξέλιξη μίας δεδομένης φωνής στην έκθεση. Επομένως, το αποτέλεσμα αυτής της στρατηγικής για την έκθεση μιας "πολυθεματικής" φούγκας διατηρεί μεν την κανονιστικότητα της παρουσίασης του πρώτου θέματος, το οποίο εισάγεται και εδώ τυπικότατα από φωνή σε φωνή, παρέχοντας όμως παράλληλα και πολύ μεγαλύτερη ελευθερία όσον αφορά τον χειρισμό των υπολοίπων θεμάτων που συνοδεύουν το αρχικό υποκαθιστώντας ένα ή περισσότερα *συμβατικά* αντιθέματα.

Ανάμεσα στις αλλεπάλληλες παρουσιάσεις του (επικεφαλής) θέματος και της απάντησής του στο πλαίσιο της εκθέσεως μιας οιασδήποτε φούγκας για τρεις και περισσότερες φωνές, μπορούν κάλλιστα να μεσολαβούν ένα ή περισσότερα ελεύθερα συνδετικά περάσματα (ή απλώς "περάσματα"), συνήθως μικρής σχετικά εκτάσεως· πολλά από αυτά είναι απολύτως απαραίτητα για αρμονικούς ή τονικούς – και άρα τεχνικούς – λόγους, παρεμβαλλόμενα συνήθως μετά το πέρας της απαντήσεως για να προετοιμάσουν την επόμενη παράθεση του θέματος υπό την αρχική του μορφή, υπάρχουν όμως και περιπτώσεις διόλου αναγκαίων συνδετικών περασμάτων, η παρουσία των οποίων δεν μπορεί παρά να αποδοθεί μονάχα στην ελεύθερη βούληση του εκάστοτε δημιουργού.

Ο "κανόνας" που αξιώνει ότι το πέρας της εκθέσεως μιας οιασδήποτε φούγκας έρχεται με την εμφάνιση του θέματος ή της απαντήσεως από την φωνή που εισέρχεται τελευταία στην σύνθεση αναιρείται σε δύο εξαιρετικές περιπτώσεις: α) εφ' όσον ακολουθεί ένα σύντομο *πτωτικό πέρασμα*, που επεκτείνει την έκθεση και την ολοκληρώνει συνήθως με μία τέλεια ή μισή πτώση (αν και κάτι τέτοιο ουδόλως απαιτείται εν γένει για την αποπεράτωση της εκθέσεως μίας φούγκας), και β) στην ειδική περίπτωση μιας *υπεράριθμης εκθέσεως*. Ως τέτοια νοείται μία έκθεση στην οποίαν ο αριθμός των εμφανίσεων του (αρχικού) θέματος υπερβαίνει το πλήθος των διαθέσιμων φωνών της σύνθεσης,

αφού το θέμα (είτε υπό την αρχική του μορφή είτε ως απάντηση) επαναδιατυπώνεται πλεοναστικά στο τέλος της εκθέσεως, συνήθως από την φωνή που εισήχθη πρώτη με αυτό. Η πρακτική αυτή εφαρμόζεται με κάποια συχνότητα – καίτοι όχι αποκλειστικά – α) σε φούγκες για τρεις φωνές, προκειμένου να δοθεί η ψευδαίσθηση της τετραφωνίας με την διπλή εναλλαγή θέματος και απαντήσεως στην έναρξή τους, β) σε φούγκες για τρεις και παραπάνω φωνές με δύο ή περισσότερα αντιθέματα κατ' αντιστοιχίαν, προκειμένου το τελευταίο από αυτά να μπορεί να εμφανισθεί τουλάχιστον δύο φορές και όχι άπαξ μέχρι το πέρας της εκθέσεως (ώστε να εδραιώσει την παρουσία του και να επιβεβαιώσει τον ρόλο του δια της επαναλήψεώς του εντός του εναρκτήριου τμήματος της φούγκας), καθώς επίσης – κατά την ίδια περίπου λογική – γ) σε φούγκες με τρία ή περισσότερα θέματα για ισάριθμες φωνές, ούτως ώστε και πάλι το τελευταίο από αυτά να έχει εν τέλει παρουσιασθεί όσο το δυνατόν περισσότερες φορές (τουλάχιστον δύο!) προτού ολοκληρωθεί η έκθεση. Η υπεράριθμη έκθεση δεν πρέπει πάντως να συγχέεται με την λεγόμενη αντέκθεση, η οποία χωρίζεται από την έκθεση με ένα επεισόδιο.

εκκλησιαστική πτώση → βλ. πλάγια πτώση

εκτεταμένο γέμισμα τομής

Σύμφωνα με τους Hepokoski & Darcy (2006: 41-45 / *expanded caesura-fill*), πρόκειται για την δυνατότητα επέκτασης ενός απλού γεμίσματος τομής από την πτωτική κατάληξη μίας μετατροπικής μεταβάσεως μέχρι την έναρξη του πλαγίου θέματος στην έκθεση μιας μορφής σονάτας. Στην διάρκεια ενός τέτοιου εκτεταμένου γεμίσματος τομής, η προέκταση της προηγηθείσης μισής πτώσεως στην δευτερεύουσα τονικότητα εξελίσσεται ομαλά μέχρι την έλευση ή ακόμη και την επισφράγιση της νέας τονικής με μία τέλεια πτώση, ενώ παράλληλα είναι πιθανή η σταδιακή απώλεια της ρυθμικής ενέργειας και της δυναμικής εντάσεως που χαρακτήριζαν μέχρι τούδε την μετάβαση.

ελεύθερη αντίστιξη → βλ. αντίστιξη

ελεύθερη μορφή → βλ. μορφή: ελεύθερη

ελεύθερο θέμα → βλ. θέμα: ελεύθερο

εμβατήριο

Είδος της ενόργανης μουσικής, πρωτίστως για υπαίθρια σύνολα (Harmoniemusik και μπάντες πνευστών και κρουστών οργάνων) αλλά και για πλήρη ορχήστρα ή πληκτροφόρο. Πρόκειται για μουσική που προορίζεται κατ' αρχήν για τον συντονισμό του βηματισμού ενός στρατιωτικού σώματος ή μιας πομπής στο πλαίσιο πανηγυρικών / εορταστικών, γαμήλιων, εξόδιων κ.ο.κ. τελετών, γι' αυτό και βασίζεται στην έντονη επανάληψη υποβλητικών (όπως π.χ. παρεστιγμένων) ρυθμικών σχημάτων σε μεγάλη ποικιλία μέτρων, εκ των οποίων κατά τον 19ο αιώνα επικράτησε κυρίως αυτό των 4/4· η χρονική αγωγή ενός εμβατηρίου είναι από μέτρια έως αργή (ιδίως στον διακριτό τύπο του *πένθιμου εμβατηρίου*), η υφή ομοφωνική, ενώ η μορφή του κατά κανόνα δεν υπερβαίνει τις απλές προδιαγραφές μιας μορφής μενουέττου (αν και κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνος πολλά εμβατήρια γράφονται και σε μορφή σονάτας). Στον χώρο της έντεχνης μουσικής, το εμβατήριο εντάσσεται συχνά σε όπερες, ορατόρια, έργα σκηνικής μουσικής αλλά και προγραμματικής μουσικής, χρησιμοποιείται επίσης τακτικά ως μέρος σε σουΐτες και divertimenti (σπανιότερα όμως κάνει την εμφάνισή του ακόμη και σε σονάτες ή συμφωνίες), ενώ παράλληλα παρουσιάζεται και ως αυτοτελές κομμάτι χαρακτήρος, που κυκλοφορεί ανεξάρτητο (συνήθως για ορχήστρα ή μπάντα) ή ενταγμένο σε ευρύτερες συλλογές (ως επί το πλείστον για πληκτροφόρο).

εμβόλιμη άρια → βλ. άρια: εμβόλιμη / υποκατάστατη

εμβόλιμο πέρασμα / εμβόλιμη δομική μονάδα

Ένα σχετικά ανεξάρτητο (από μοτιβικής, αρμονικής, υφολογικής κ.ο.κ. επόψεως) και λειτουργικά πλεοναστικό / καταχρηστικό χωρίο, το οποίο παρεμβάλλεται μεταξύ δύο λειτουργικά αναγκαίων δομικών μονάδων στο πλαίσιο μίας φράσεως ή ενός τμήματος, ως μέσο διεύρυνσης μίας δεδομένης δομικής λειτουργίας.

εμβόλιμο τμήμα

Ένα επιπρόσθετο τμήμα που έρχεται να διακόψει προσωρινά την υπό εξέλιξη θεματική ανακύκληση στο πλαίσιο μίας μακροδομικής ενότητος οιασδήποτε μορφής. Βλ. περαιτέρω δευτερεύουσα ανάπτυξη, επεισόδιο, καντέντσα, σπειροειδής μορφή, ψευδής επανέκθεση, coda-rhetoric interpolation (CRI), tutti.

εμβόλιμο tutti → βλ. tutti

εναλλασσόμενες παραλλαγές → βλ. μορφή παραλλαγών

εναρκτήρια ενότητα → βλ. πρώτη / εναρκτήρια / αρχική ενότητα

εναρκτήριο ritornello → βλ. ritornello

εναρκτήριο τμήμα → βλ. πρώτο / εναρκτήριο / αρχικό τμήμα

ενδιάμεση τομή

Όρος που αναφέρεται σε όλες τις ενότητες μιας μορφής σονάτας (και όχι μόνο στην έκθεση και την επανέκθεση, όπως περιοριστικά παρουσιάζεται στην σχετική θεωρία των Hepokoski & Darcy, 2006: 24-40, 197 κ.α. / *medial caesura*), εφ' όσον στο εσωτερικό τους υφίσταται μία σημαντική τομή που κατανέμει τα περιεχόμενά τους σε δύο μεγάλα σκέλη ή "ημίσεα" (βλ. ενδεικτικά Koch, 1793: 311 κ.α. / *Hälfte*). Σε μία τέτοια *διμερή έκθεση*, η ενδιάμεση τομή σηματοδοτεί κατά κανόνα το τέλος της μεταβάσεως (και – από κοινού με το κύριο θέμα – του "πρώτου ημίσεως" της εκθέσεως) με μία μισή πτώση στην δευτερεύουσα ή στην κύρια τονικότητα ή ακόμη και με μία τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα (ελλείψει μεταβάσεως, από την άλλη πλευρά, η ενδιάμεση τομή μπορεί σπανίως να εκδηλωθεί και με μία τέλεια ή ατελή πτώση στην κύρια τονικότητα στο κλείσιμο του κυρίου θέματος), πριν από την εμφάνιση του πλαγίου θέματος στην έναρξη του "δευτέρου ημίσεως" της εκθέσεως. Σε μία *διμερή επανέκθεση*, η ενδιάμεση τομή εμφανίζεται ομοίως πριν την έναρξη του πλαγίου θέματος, στο κλείσιμο του κυρίου θέματος ή της μεταβάσεως (εφ' όσον αυτή εξακολουθεί εδώ να υφίσταται), και υλοποιείται κατά κανόνα με μία μισή ή, σπανιότερα, με μία τέλεια ή ατελή πτώση στην κύρια τονικότητα. Η ενδιάμεση τομή σπανίως παραλείπεται στο τέλος του αναπτυξιακού πρώτου σκέλους της δεύτερης ενότητος μίας διμερούς μορφής σονάτας, όπου με μία μισή πτώση στην κύρια τονικότητα είθισται να προετοιμάζεται η επανεμφάνιση του πλαγίου θέματος σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα στο πλαίσιο του επανεκθεσιακού δεύτερου σκέλους της ιδίας αυτής ενότητος. Τέλος, ακόμη και η διάρθρωση της επεξεργασίας μίας τριμερούς μορφής σονάτας βασίζεται συχνά στην πραγματοποίηση μίας χαρακτηριστικής ενδιάμεσης τομής με μισή πτώση σε κάποια νέα συγγενική τονικότητα (διαφορετική από αυτές που έχουν αξιοποιηθεί νωρίτερα στην έκθεση), η οποία στο επόμενο τμήμα της επεξεργασίας μπορεί να επικυρωθεί με τέλεια πτώση ή να παρακαμφθεί με ποικίλους τρόπους.

Πρβλ. περαιτέρω γέμισμα τομής αλλά και εκτεταμένο γέμισμα τομής.

ενδιάμεσο ritornello → βλ. ritornello

ενεργή δεσπόζουσα

Μία συγχορδία δεσπόζουσας (κατά κανόνα διάφωνη: μεθ' εβδόμης ή μετ' ενάτης, με ή χωρίς θεμέλιο) με πρόδηλη αρμονική λειτουργία δεσπόζουσας σε οποιαδήποτε τονικότητα και δη στην κύρια. Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται πάντοτε σε αντιδιαστολή προς τις περιπτώσεις της τονικοποίησης της δεσπόζουσας αλλά και μιας προηγούμενης μετατροπίας στην τονικότητα της δεσπόζουσας, προκειμένου να δηλώσει την δραστική λειτουργική μεταβολή κατά την επανάληψη ή την επέκταση της ίδιας συγχορδίας, η οποία από προσωρινή ή πρώην τονική μετατρέπεται πλέον σε δεσπόζουσα που απαιτεί λύση σε άλλη τονική. Η διαδικασία αυτή βρίσκει συχνότατη εφαρμογή σε συνδετικά περάσματα αλλά και σε γεμίσματα τομής.

ενότητα

Βασική μακροδομική υποδιαίρεση ενός ολοκληρωμένου μέρους ή ανεξάρτητου κομματιού. Κάθε μουσική μορφή συνίσταται ειδικότερα σε μία, δύο, τρεις ή περισσότερες ενότητες. Για τις ανάλογες υποδιαιρέσεις μίας ενότητος, βλ. τμήμα.

έντεχνη μουσική

Μία από τις ανώτερες ταξινομήσεις της μουσικής εν γένει, η οποία αναφέρεται σε εκείνα τα είδη της που καλλιεργούνται με την πρόθεση αλλά και την αξίωση να αποτελέσουν αυτόνομα έργα τέχνης, ικανά να καταστούν αντικείμενα αισθητικής εμπειρίας και απόλαυσης στην βάση της εγγενούς καλλιτεχνικής τους αξίας, πέραν των όποιων άλλων λειτουργικών αναγκών ενδέχεται παράλληλα να υπηρετούν στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Σε αντιδιαστολή με αυτήν την κατηγορία, η "λαϊκή μουσική" υπηρετεί τις γενικότερες επιτελεστικές ανάγκες των μελών μιας παραδοσιακής κοινότητος, ενώ η "δημοφιλής μουσική" αποσκοπεί στην απλή διασκέδαση των ευρύτερων αστικών μαζών από την περίοδο της βιομηχανικής επαναστάσεως και εντεύθεν.

Άλλοι, ατυχείς και ανεπαρκείς όροι που έχουν χρησιμοποιηθεί κατά καιρούς αντί του δόκιμου όρου *έντεχνη μουσική* (*Kunstmusik* στα γερμανικά / *art music* στα αγγλικά κ.λπ.) είναι η "κλασσική μουσική" (η οποία ως έννοια παραπέμπει πρωτίστως στην μουσική μίας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου, ήτοι του *μουσικού κλασσικισμού*), η "λόγια μουσική" (που παραπέμπει αποκλειστικά σε εφαρμογές του αντιστικτικού συνθετικού ιδιώματος από τα μέσα του 18ου αιώνος και έπειτα) ή η "σοβαρή μουσική" (που είναι σχεδόν εξίσου περιοριστική με την προηγούμενη έννοια αλλά και υποκειμενικότερη έως ασαφής).

εξύφανση

Το ξετύλιγμα ("Fortspinnung"), η εξέλιξη / ανάπτυξη μίας μελωδίας μέσω της σταδιακής μετάπλασης του επικεφαλής μοτιβικού της υλικού, που ωστόσο εξακολουθεί να παραμένει αναγνωρίσιμο σε έναν βαθμό (εν αντιθέσει με την διαδικασία της ρευστοποίησης). Η τεχνική αυτή εφαρμόζεται με ιδιαίτερη συχνότητα – καίτοι όχι αποκλειστικά – κατά την περίοδο του μπαρόκ για την κατασκευή μίας φράσεως αποτελούμενης από την απλή παρουσίαση μίας επικεφαλής βασικής ιδέας και την άμεση περαιτέρω εξύφανσή της με κατάληξη σε πτωτική διαδικασία (πρβλ. απεναντίας παρουσίαση προτάσεως).

επανάληψη

Η άμεση επανεμφάνιση ενός μεμονωμένου δομικού στοιχείου (όπως π.χ. ενός μοτίβου ή μορφώματος, της βασικής ιδέας ή άλλης δομικής μονάδος, μίας φράσεως, ενός τμήματος ή και ολόκληρης ενότητος) δίχως να έχει μεσολαβήσει κάτι διαφορετικό ή αντιθετικό προς αυτό (πρβλ. απεναντίας επαναφορά) αλλά και μιας ευρύτερης αλληλουχίας διαφορετικών τμημάτων ή ενοτήτων που επαναδιατυπώνονται από κοινού. Μία επανάληψη μπορεί να είναι αυτούσια ή τροποποιημένη (παρηλλαγμένη) σε οποιοδήποτε επίπεδο (μελωδικό, ρυθμικό, αρμονικό, τονικό, υφολογικό, δομικό κ.ο.κ.)· στην πρώτη περίπτωση δύναται απλώς να υποδεικνύεται (με την συνδρομή είτε διπλών διαστολών ένθεν και ένθεν του χωρίου που πρόκειται να επαναληφθεί είτε άλλων πρόσφορων ενδείξεων) εξίσου όπως και να εμφανίζεται πλήρως καταγεγραμμένη (ιδίως σε περιπτώσεις χωρίων μικρής σχετικά εκτάσεως), ενώ στην δεύτερη περίπτωση είναι αναπόφευκτη η αναλυτική της καταγραφή στην παρτιτούρα – βλ. εν προκειμένω και αναφορές ή παραπομπές σε μουσικά μέτρα παρτιτούρας.

Τόσο οι *μικροδομικές επαναλήψεις* (“reprises”) των τμημάτων μίας ενότητος σε διμερή ή τριμερή δομή όσο και οι *μακροδομικές επαναλήψεις* (οι οποίες ονομάζονται επίσης “reprises”) που εμφανίζονται στο πλαίσιο μιας μορφής αποτελούμενης από δύο ή τρεις ενότητες (όπως π.χ. σε αυτές της σουΐτας ή της σονάτας) είναι πάντοτε δύο, καθώς η πρώτη επανάληψη αφορά μονάχα το πρώτο τμήμα ή την πρώτη ενότητα και η δεύτερη επανάληψη όλα τα υπόλοιπα τμήματα ή ενότητες (συμπεριλαμβανομένου ενίοτε ακόμη και ενός επιπρόσθετου καταληκτικού τμήματος ή μίας coda, αντίστοιχα). Βεβαίως, δεν είναι διόλου απαραίτητο να εφαρμόζονται και οι δύο αυτές επαναλήψεις από κοινού σε μία ενότητα ή σε ένα μέρος· μπορεί κάλλιστα να προβλέπεται μόνον η πρώτη επανάληψη (πράγμα ιδιαίτερα σύνηθες) ή, απεναντίας, μονάχα η δεύτερη επανάληψη (σπανιότερη αλλά *υπαρκτή* περίπτωση, πρωτίστως σε μικροδομικό επίπεδο και δη εφ’ όσον το πρώτο τμήμα προσλαμβάνει την δομή μίας περιόδου, η οποία εμπεριέχει ούτως ή άλλως το στοιχείο της επανάληψης, υπό μίαν έννοια). Βλ. ακόμη petite reprise.

επαναφορά

Σε μικροδομικό επίπεδο ως *επαναφορά* ορίζεται το τρίτο και τελευταίο τμήμα μίας ενότητος σε τριμερή δομή. Στην συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων, η παρουσία του τμήματος αυτού σηματοδοτείται με την διπλή επαναφορά (επιστροφή) του αρχικού θεματικού υλικού στην κύρια τονικότητα ή στα αρχικά αρμονικά του συμφραζόμενα (πρβλ. απεναντίας ψευδής επαναφορά), ενώ η κατάληξή του πραγματοποιείται με μία τέλεια πτώση (ή, σπανιότερα, με μία ατελή πτώση) *στην κύρια τονικότητα*. Απεναντίας, η έναρξη του τρίτου τμήματος από διαφορετική τονικότητα δύναται να λάβει χώραν μόνο κατ’ εξαίρεσιν στο ρεπερτόριο του 19ου αιώνος, με την πιστή ή – έστω – επουσιωδώς τροποποιημένη αναπαραγωγή των αρχικών θεματικών περιεχομένων αλλά και υπό την παράλληλη συνάμα προϋπόθεση της ενεργοποίησης μιας διαδικασίας επαναπροσέγγισης της κύριας τονικότητος προ της εξαντλήσεώς τους!

Τα θεματικά περιεχόμενα του πρώτου τμήματος μπορούν να επανέρχονται στο τρίτο τμήμα αυτούσια ή τροποποιημένα κατά το μάλλον ή ήττον (σε παραλλαγή ή με την εφαρμογή ποικίλων μεθόδων ανάπτυξης), στο σύνολό τους ή κατά τρόπον επιλεκτικό (έστω η βασική ιδέα και μόνον, η απαλοιφή της οποίας είναι μόλις και μετά βίας δυνατή σε ελάχιστες αποδομητικές περιπτώσεις επαναφοράς στο ρεπερτόριο του 19ου αιώνος), αφού όμως έχει μεσολαβήσει προηγουμένως ένα διαφορετικό τμήμα (βλ. μεσαίο αντιθετικό τμήμα). Η τροποποίηση των αρχικών συμφραζομένων κατά την επαναφορά τους δύναται κάλλιστα να αφορά και αυτήν ακόμη την δομική τους συγκρότηση: π.χ. μία περίοδος μπορεί να συρρικνώνεται σε μία μονάχα φράση (δια της ολοσχερούς εξάλειψης της πρώτης και της επαναφοράς μόνο της δεύτερης φράσεως του πρώτου τμήματος στο τρίτο ή δια της συνένωσης του πρώτου σκέλους της ηγούμενης φράσεως είτε με το δεύτερο σκέλος της επόμενης φράσεως είτε με μία νέα κατάληξη), να μετατρέπεται σε κάποιαν υβριδική δομή ή να ανακατασκευάζεται προσομοιάζοντας περισσότερο σε πρόταση (με την βασική ιδέα να

ακολουθείται πλέον απευθείας από συνέχιση και πτωτική διαδικασία) κ.λπ. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η επίκληση του όρου *επανέκθεση* για ένα τέτοιο τμήμα θα πρέπει να αποφεύγεται συνειδητά και συστηματικά (πρβλ. απεναντίας Caplin, 1998: 13, 71 και ιδίως 81-84)!

Κατά την ίδια λογική, *επαναφορά* ονομάζεται συλλήβδην – σε μακροδομικό επίπεδο – και κάθε επανεμφάνιση της αρχικής ενότητος (του κυρίου θέματος) στην κύρια τονικότητα στο πλαίσιο μιας παρατακτικής μορφής, έπειτα από την διαμεσολάβηση οιασδήποτε άλλης, διαφορετικής ενότητος (επεισόδιο ή trio).

επαναφορά: διπλή

Η σύμπτωση της θεματικής και της τονικής / αρμονικής παραμέτρου κατά την επαναφορά (επιστροφή) του επικεφαλής θεματικού υλικού στο πλαίσιο μίας ενότητος ή ενός ολόκληρου μέρους, η οποία επιφέρει την ανάκληση των αρχικών συμφραζομένων στην έναρξη ενός νέου τμήματος ή μίας νέας ενότητος, αντίστοιχα.

επαναφορά: περικεκομμένη

Η επαναφορά ενός θέματος ή μιας ενότητος σε πιο συνοπτική μορφή: π.χ. η επαναφορά μόνο των δύο πρώτων τμημάτων (α β) ή μονάχα του πρώτου (α) είτε απευθείας του τρίτου τμήματος (α΄) ενός θέματος που έχει αρχικά εκτεθεί σε ολοκληρωμένη τριμερή δομή (α β α΄), όπως και η επιλεκτική αναδρομή στο πρώτο (κατά κανόναν) ή στο δεύτερο (κατ’ εξαίρεσιν) από τα τμήματα μίας διμερούς δομής. Η *συνεκδοχική* αυτή στρατηγική επιτρέπει, όπως γίνεται αντιληπτό, την αντιπροσώπευση ενός ολόκληρου θέματος από ένα επιμέρους (χαρακτηριστικό) στοιχείο ή μέλος του.

Ο Caplin (1998: 213 αλλά και 216) χρησιμοποιεί τον ίδιον όρο αναφερόμενος τόσο σε μία εξ υπαρχής *ημιτελή* τριμερή δομή (*truncated small ternary*) όσο και στο πλαίσιο της εσφαλμένης εκ μέρους του θεώρησης μιας τριμερούς μορφής δυναμικού τύπου (ήτοι με επεισόδιο τύπου συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος) ως υποτιθέμενης μορφής σονάτας χωρίς επεξεργασία αλλά και με “περικεκομμένη επανέκθεση” (*truncated recapitulation*) – η οποία εν τέλει αναιρεί την ίδια την αρχή της σονάτας!

επαναφορά: τριπλή

Η σύμπτωση της θεματικής, της τονικής αλλά και της υφολογικής / ενορχηστρωτικής παραμέτρου κατά την επιστροφή του κυρίου θέματος στην κύρια τονικότητα και δη από την ορχήστρα (όπως δηλαδή είχε παρουσιασθεί αρχικά στο εναρκτήριο ritornello / R1) στην έναρξη του τρίτου ritornello (R3) και ταυτόχρονα της ευρύτερης επανεκθέσεως (R3 + S3 + R4) μιας μορφής σονάτας κοντσέρτου τριμερούς τύπου ή χωρίς επεξεργασία.

επαναφορά: υβριδική

Το τρίτο τμήμα μίας τριμερούς δομής (σε μικροδομικό επίπεδο) ή η τρίτη ενότητα μίας τριμερούς μορφής (σε μακροδομικό επίπεδο) κατά την σχετικά σπάνια περίπτωση όπου, πέραν της (αναγκαίας) διπλής επαναφοράς του αρχικού θεματικού υλικού στην κύρια τονικότητα είτε στα αρχικά αρμονικά του συμφραζόμενα, ενσωματώνονται εν συνεχεία και μορφώματα αντιπροσωπευτικά του μεσαίου αντιθετικού τμήματος ή του επεισοδίου (της μεσαίας ενότητος) που έχει προηγηθεί. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η συνολική τριμερής δομή ή μορφή βρίσκει το επιστέγασμά της σε μία “διαλεκτική σύνθεση”, ούτως ειπείν (σχηματικά: “θέση” – “αντίθεση” – “σύνθεση”).

Δεν μπορεί, ωστόσο, να γίνει λόγος για *υβριδική επαναφορά* σε περίπτωση που είτε α) μοτιβικά ή υφολογικά στοιχεία του μεσαίου αντιθετικού τμήματος ή της προηγούμενης (μεσαίας) ενότητος διατηρούνται στο τρίτο τμήμα ή στην τρίτη ενότητα *μονάχα ως συνοδευτικό υπόβαθρο*

κατά την επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού, είτε β) μορφώματα αντιπροσωπευτικά του μεσαίου αντιθετικού τμήματος ή της προηγούμενης (μεσαίας) ενότητος κάνουν την επανεμφάνισή τους *μετά την οριστική πτωτική ολοκλήρωση* του τρίτου τμήματος ή της τρίτης ενότητος, δηλαδή στο πλαίσιο πλέον ενός επιπρόσθετου καταληκτικού τμήματος ή μίας coda.

επαναφορά: ψευδής

Μία αναδρομή στην βασική ιδέα ή στην έναρξη του επικεφαλής / κυρίου θέματος αλλά σε διαφορετική (ακόμη και ιδιαίτερα μακρινή) τονικότητα από την κύρια, που λαμβάνει χώραν αναπάντεχα στην πορεία – και δη σε ένα ιδιαίτερα προκεχωρημένο σημείο (όπως, συνηθέστατα, κατά την διάρκεια του ακροτελεύτιου συνδετικού περάσματος) – του μεσαίου αντιθετικού τμήματος μίας τριμερούς δομής ή ενός (οποιουδήποτε) επεισοδίου στο πλαίσιο μιας παρατακτικής μορφής ως μία πρώτη, αποτυχημένη απόπειρα της προσδοκώμενης – και εν τέλει όντως πραγματοποιούμενης αλλά με καθυστέρηση, σε μεταγενέστερο σημείο – (διπλής) επαναφοράς του επικεφαλής θεματικού υλικού στην κύρια τονικότητα.

Η *ψευδής επαναφορά* δεν πρέπει να συγχέεται με την εγγενώς διαφορετική – καίτοι αρκετά παρεμφερή – περίπτωση της ψευδούς επανεκθέσεως σε μια μορφή σονάτας!

επανέκθεση

Η τρίτη μακροδομική ενότητα μίας τριμερούς μορφής σονάτας αλλά και η δεύτερη στον τύπο της σονάτας χωρίς επεξεργασία, όπου όλες οι βασικές θεματικές ιδέες της εκθέσεως επιστρέφουν *κατ' αρχήν* στην κύρια τονικότητα (ορισμένες εξαιρέσεις αναφέρονται παρακάτω). Στην συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων, η έναρξη της ενότητος αυτής σηματοδοτείται με την διπλή επαναφορά (επιστροφή / επανέκθεση) του κυρίου θέματος (ενδεχομένως και με δευτερεύουσα ανάπτυξη) στην κύρια τονικότητα, στην οποία κατόπιν επανέρχεται σε μεταφορά (επανεκτίθεται) και το πλάγιο θέμα ή η ευρύτερη πλάγια περιοχή της εκθέσεως (ενίοτε ακόμη και με εσωτερικές αντιμεταθέσεις των επιμέρους στοιχείων τους), σε εφαρμογή της αρχής της σονάτας. Εάν υφίσταται ενδιάμεση τομή (φανερή ή καλυμμένη με ένα γέμισμα τομής) πριν το πλάγιο θέμα, τότε γίνεται λόγος για μία *διμερή επανέκθεση*, αποτελούμενη από ένα "πρώτο ήμισυ" (κύριο θέμα και ενδεχομένως μετάβαση) και ένα "δεύτερο ήμισυ" (πλάγιο θέμα και ενδεχομένως καταληκτική περιοχή)· αντίθετα, σε μία *συνεχή επανέκθεση*, οι λειτουργίες της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος συμφύονται (εμφανίζονται σε συμφυρμό) ελλείψει ενδιάμεσης τομής. Μία επανέκθεση μπορεί επίσης να συνίσταται σε εκτεταμένη ανακατασκευή του θεματικού υλικού της εκθέσεως, να ενσωματώνει και στοιχεία που έχουν νωρίτερα εμφανισθεί μονάχα στην ενότητα της επεξεργασίας (όπως παράγωγα χαρακτηριστικά μορφώματα ή ένα νέο θέμα) ή ακόμη και να εμφανίζεται "χωρίς τονική λύση / επίλυση" (βλ. Hepokoski & Darcy, 2006: 245-247 / *nonresolving recapitulation*), εφ' όσον δεν καταλήγει σε οριστική πτωτική επικύρωση της κύριας τονικότητος (μεταβιβάζοντας έτσι την κρίσιμη αυτή λειτουργία σε μία επιπρόσθετη coda).

Σε περίπτωση που έχει προηγηθεί μία έκθεση τριών τονικοτήτων, η επανέκθεση δύναται είτε να μεταφέρει όλες τις βασικές θεματικές ιδέες στην κύρια τονικότητα και εν ανάγκη στην ομώνυμή της (π.χ. έκθεση: I – vi → V και επανέκθεση: I – i → I), είτε να παρεκκλίνει τονικά στην έναρξη της πλάγιας περιοχής (π.χ. έκθεση: i – III → v και επανέκθεση: i – VI → i). Επιπλέον, από τα τέλη του 18ου αλλά και – πολύ πιο συστηματικά – μετά τα μέσα του 19ου αιώνος, ο συνολικός τονικός σχεδιασμός της επανεκθέσεως γνωρίζει κάμποσες ακόμη παρεκκλίσεις από τα ειωθότα: π.χ. τόσο το κύριο όσο και ιδίως το πλάγιο θέμα μπορούν να εισαχθούν από την τονικότητα της υποδεσπόζουσας ή από κάποιαν άλλη ("εσφαλμένη") τονικότητα, πέραν της κύριας, προκειμένου είτε να ανακτήσουν σταδιακά τον προσανατολισμό τους προς την κύρια τονικότητα και να αποπερατωθούν ή να αναδιατυπωθούν από την αρχή σε αυτήν, είτε να παραμείνουν και να εξελιχθούν καθ' ολοκληρίαν σε μιαν άλλη τονικότητα, αίροντας επί της ουσίας την *αρχή της σονάτας*· ειδικά η τελευταία αυτή

πρακτική εφαρμόζεται συχνά στο ρεπερτόριο της ύστερης ρομαντικής περιόδου, όπου η επανέκθεση καλείται να εκπληρώσει μονάχα τις επιταγές της θεματικής ανακύκλησης του υλικού της εκθέσεως, ακολουθώντας συνήθως μία τονική πορεία ανάλογη μεν του σχεδιασμού της εκθέσεως αλλά όχι πλέον και απαραίτητα προσανατολισμένη προς την κύρια τονικότητα, όσον αφορά τουλάχιστον την έκβασή της (π.χ. έκθεση: i – III και επανέκθεση: i – VI).

Βλ. ακόμη: αντικατοπτρική επανέκθεση, διπλή επανέκθεση.

επανέκθεση: αντικατοπτρική

Η δυνατότητα αντιμετάθεσης των βασικών θεμάτων της εκθέσεως κατά την επανέκθεσή τους, με το πλάγιο θέμα να προηγείται και το κύριο θέμα να έπεται αυτού. Μέχρι τουλάχιστον τα μέσα του 19ου αιώνος, η δυνατότητα αυτή δεν υφίσταται για οιανδήποτε αμιγή μορφή σονάτας: η επανέκθεση μίας τριμερούς μορφής σονάτας αλλά και μίας μορφής σονάτας χωρίς επεξεργασία ξεκινά εξ ορισμού με το κύριο θέμα, ενώ στην περίπτωση της διμερούς μορφής σονάτας τυχόν επανεμφάνιση του κυρίου θέματος μετά την μεταφορά του πλαγίου θέματος στην κύρια τονικότητα κατά το επανεκθεσιακό δεύτερο σκέλος της δεύτερης ενότητος σηματοδοτεί πλέον την έναρξη μίας coda (ή δύναται να λειτουργεί ως coda-rhetoric interpolation / CRI εντός της δεύτερης ενότητος). Εντούτοις, η πρακτική αυτή εφαρμόζεται τακτικά (ιδίως σε έργα του Wolfgang Amadeus Mozart) στο πλαίσιο των μεικτών μορφών ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο υπό την παράλληλη επίδραση της παρατακτικής λογικής που διέπει την μορφή του ρόντο. Μετά τα μέσα του 19ου αιώνος – αφήνοντας στην άκρη κάποια μεμονωμένα δείγματα μουσικής πρωτοπορίας του Anton Reicha – και αργότερα στον 20ό αιώνα, όταν πλέον η θεματική παράμετρος έχει αποκτήσει μεγαλύτερη σημασία από την αρμονική και τονική πλοκή για την συγκρότηση μιας μορφής σονάτας, η δυνατότητα αυτή βρίσκει ενίοτε εφαρμογή ακόμη και σε περιπτώσεις μορφής σονάτας τριμερούς τύπου, συνήθως υπό την συνεπίδραση μίας αψιδωτής μορφής (όπως π.χ. συμβαίνει σε έργα του Béla Bartók).

επανέκθεση: διπλή

Η σπανιότατη περίπτωση κατά την οποίαν η τελευταία ενότητα μίας τριμερούς μορφής σονάτας συνίσταται σε διπλή θεματική ανακύκληση του υλικού της εκθέσεως, που εκδηλώνεται είτε καθ' ολοκληρίαν στην κύρια τονικότητα είτε εν μέρει σε μεταφορά και σε άλλες συγγενικές τονικότητες.

επανέκθεση χωρίς τονική λύση / επίλυση → βλ. επανέκθεση

επεισόδιο

Μία ενότητα που παρουσιάζεται πρωτίστως στο πλαίσιο παρατακτικών μορφών, ενδιάμεσα και σε αντιπαράθεση – ως επί το πλείστον τονική – προς τις εμφανίσεις του κυρίου θέματος. Σύμφωνα με τον Caplin (1998: 233 κ.εξ.), διακρίνονται τρεις βασικοί δομικοί τύποι επεισοδίου: α) εσωτερικό θέμα (με δυνατότητα προσθήκης και ενός συνδετικού περάσματος στο τέλος του), β) σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος και γ) αναπτυξιακό επεισόδιο. Οι τύποι αυτοί – ιδίως μάλιστα ο πρώτος με τον τρίτο – μπορούν ενίοτε και να συνδυάζονται στο πλαίσιο ενός και του αυτού επεισοδίου· ο Caplin επισημαίνει προσέτι (σχεδόν αποκλειστικά σε έργα του Wolfgang Amadeus Mozart) την περίπτωση ενός επεισοδίου που αποτελείται από δύο διαδοχικά εσωτερικά θέματα σε διαφορετικές τονικότητες και την ορίζει ως "επεισόδιο σε διπλή [τονική] περιοχή" (Caplin, 1998: 238-239 / *double-region couplet*). Ο πρώτος τύπος επεισοδίου δύναται ακόμη να υποκαθιστά σε κάποιες σπάνιες περιπτώσεις συλλήβδην την ενότητα της επεξεργασίας μιας μορφής σονάτας.

Ως *επεισόδιο* νοείται επίσης ένα εμβόλιμο τμήμα στο πλαίσιο μίας ευρύτερης ενότητος (όπως, φέρ' ειπείν, της επεξεργασίας μιας μορφής σονάτας), το οποίο παρουσιάζεται τελείως παράταιρο ή εμφανίζει μεγάλο βαθμό αυτονομίας (π.χ. σε επίπεδο θεματικό, τονικό, αρμονικό, υφολογικό, δομής,

χρονικής αγωγής κ.λπ.) προς τον περίγυρό του. Βλ. περαιτέρω δεξιοτεχνικό πέρασμα αλλά και εισαγωγή.

επεισόδιο: αναπτυξιακό

Ως αναπτυξιακό (*development-like*, σύμφωνα με τον Caplin, 1998: 234) ορίζεται ένα επεισόδιο στο πλαίσιο μιας παρατακτικής μορφής, το οποίο από δομικής αλλά και τονικής επόψεως προσιδιάζει σε επεξεργασία μορφής σονάτας ή σε φαντασία της κλασσικής και ρομαντικής περιόδου.

επεισόδιο σε διπλή τονική περιοχή → βλ. επεισόδιο

επεισόδιο (φούγκα)

Ένα τμήμα μεγαλύτερης ή μικρότερης εκτάσεως, το οποίο διακρίνεται στο πλαίσιο μίας μορφής φούγκας από το γεγονός ότι δεν εμπεριέχει πλήρεις παραθέσεις του θέματος (soggetto) ή των θεμάτων της – προς τις οποίες έρχεται, άλλωστε, και σε αντιδιαστολή – αλλά, απεναντίας, εξυφαίνει και αναπτύσσει ελεύθερα (συχνά εν είδει αλυσίδος, ενίοτε δε διαφοροποιώντας αισθητά και την υφή του σε σχέση με τον περίγυρό του) επιλεγμένα μοτίβα ή μορφώματα του πρώτου ή άλλου θέματος είτε προερχόμενα από τυχόν αντιθέματα (ενδεχομένως όμως και από άλλα, παροδικότερα στοιχεία της εκθέσεως) ή ακόμη και νέο υλικό. Ένα επεισόδιο μπορεί να είναι μετατροπικό ή όχι, ανάλογα με την θέση του και κυρίως τον ρόλο που καλείται να επιτελέσει στον ευρύτερο τονικό σχεδιασμό της εκάστοτε φούγκας, διαμεσολαβώντας μεταξύ των διαφορετικών παραθέσεων του θέματος ή των θεμάτων σε ποικίλες (ουδέποτε όμως προδιαγεγραμμένες) τονικότητες. Το πλήθος των επεισοδίων μιας φούγκας εξαρτάται από την εποχή της σύνθεσής της (στον 17ο αιώνα, για παράδειγμα, δεν συνηθίζεται η παρεμβολή επεισοδίων μεταξύ των αλλεπάλληλων παραθέσεων του θέματος ή των θεμάτων), από το εύρος και την πολλαπλότητα του τονικού της σχεδιασμού αλλά, ασφαλώς, και από τον βαθμό στον οποίον κάθε ξεχωριστή φούγκα επικεντρώνεται είτε στις παραθέσεις του θέματος ή των θεμάτων της είτε στην ελεύθερη εξύφανση και ανάπτυξη του υλικού της. Θα πρέπει, τέλος, να σημειωθεί ότι τα επεισόδια μιας φούγκας μπορεί να είναι τελείως διαφορετικά το ένα από το άλλο ή ορισμένα εξ αυτών να εμφανίζουν σαφείς ομοιότητες και αναλογίες μεταξύ τους, προς εξυπηρέτηση της συνολικής δομικής διάρθρωσης του κομματιού.

επεξεργασία

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα μίας τριμερούς μορφής σονάτας. Ο τρόπος της οργάνωσής της ποικίλλει, από την τροποποιημένη αναπαραγωγή του συνόλου ή μέρους των θεματικών ιδεών και μορφωμάτων της εκθέσεως, με ή χωρίς ενδιάμεση τομή, σε μεταφορά / αλυσιδοποίηση σε άλλες στενά συγγενικές τονικότητες (πέραν αυτών που έχουν ήδη αξιοποιηθεί στην προηγούμενη ενότητα της εκθέσεως), μέχρι την ενδελεχή ανάπτυξη του δεδομένου θεματικού υλικού (σε πλήρη, ημιτελή ή διπλή θεματική ανακύκληση) ή ακόμη και ενός νέου θέματος σε δύο ή τρία διαδοχικά τμήματα με λειτουργία (προαιρετικής) προετοιμασίας του πυρήνα, πυρήνα της επεξεργασίας και ενδεχομένως συνδετικού περάσματος προς την επόμενη ενότητα, είτε κατά άλλους – λιγότερο ή περισσότερο ελεύθερους – τρόπους. Βλ. προσέτι επεισόδιο αλλά και ψευδής επανέκθεση.

επεξεργασία: προετοιμασία πυρήνα

Σύμφωνα πρωτίστως με τον Caplin (1998: 147-155 / *pre-core*), πρόκειται για το εναρκτήριο τμήμα στην ενότητα της επεξεργασίας μιας μορφής σονάτας (ή σε ένα ανάλογο αναπτυξιακό επεισόδιο οιασδήποτε παρατακτικής μορφής), το οποίο προσλαμβάνει εισαγωγική / μεταβατική λειτουργία, προετοιμάζοντας κυρίως σε τονικό-αρμονικό επίπεδο την έλευση του πυρήνα της επεξεργασίας. Το

υλικό του προέρχεται συχνά από την καταληκτική περιοχή ή αποτελεί άμεση προέκταση του ακροτελεύτιου συνδετικού περάσματος της εκθέσεως, ειδάλλως μπορεί να αναφέρεται στο κύριο θέμα (είτε, πιο σπάνια, σε άλλη θεματική ιδέα ή μόρφωμα της εκθέσεως), να παραπέμπει στην (αργή) εισαγωγή ή να συνίσταται σε ένα νέο θέμα.

επεξεργασία: πυρήνας

Σύμφωνα με τους Ratz (1973: 33 / *Kern der Durchführung*) και Caplin (1998: 141-147 / *core of the development*), πρόκειται για ένα κεντρικό τμήμα στην ενότητα της επεξεργασίας μιας μορφής σονάτας (ή σε ένα ανάλογο αναπτυξιακό επεισόδιο οιασδήποτε παρατακτικής μορφής), όπου μία πρότυπη δομική μονάδα, συνήθως 4-8 μέτρων, αναπτύσσεται με διαδικασίες αλυσιδοποίησης και αποσπασματοποίησης οδεύοντας, κατά κανόνα, προς μία μισή ή απευθείας τέλεια (είτε ατελή) πτώση σε κάποια στενά συγγενική προς την κύρια τονικότητα (ήτοι τις τονικότητες της vi, της iii, της ii, ενίοτε όμως και της IV στον μείζονα τρόπο, καθώς επίσης της v ή της III – εφ' όσον δεν έχουν χρησιμοποιηθεί νωρίτερα στην έκθεση – της VI, της VII ή ακόμη και της iv στον ελάσσονα τρόπο).

Στην θέση ενός τέτοιου πυρήνα, ο Caplin (1998: 155-157) διαβλέπει προσέτι την δυνατότητα εμφάνισης ενός υποκαταστάτου, όπως ενός "ψευδο-πυρήνα" (ο οποίος στερείται τις κατ' εξοχήν αναπτυξιακές διαδικασίες της αλυσιδοποίησης και της αποσπασματοποίησης) ή ενός τμήματος με χαρακτηριστικά μεταβάσεως είτε πλαγίου θέματος.

επέκταση (αρμονική)

Το ξεδίπλωμα μίας αρμονικής λειτουργίας στον χρόνο. Ειδικά η εναρκτήρια λειτουργία της τονικής είθισται να επεκτείνεται επί μακρόν στο πλαίσιο μίας φράσεως, καλύπτοντας πολλά μέτρα μέχρις ότου έλθει στο προσκήνιο η επόμενη αρμονική λειτουργία (της προδεσπόζουσας ή απευθείας της δεσπόζουσας). Συνήθεις όμως είναι και οι περιπτώσεις μικρότερης ή μεγαλύτερης επέκτασης της λειτουργίας της προδεσπόζουσας, της δεσπόζουσας καθώς και της καταληκτικής τονικής, τόσο στο εσωτερικό μίας φράσεως όσο και κατά την πιθανή προέκτασή της μετά την τελική της πτώση. Βλ. αναλυτικότερα Φιτσιώρης, 2004: 150 κ.εξ. (ο όρος στις περισσότερες ευρωπαϊκές γλώσσες αποδίδεται ως *Prolongation*).

Η επέκταση μιας αρμονικής λειτουργίας μπορεί να συντελεσθεί με ποικίλους τρόπους και αρμονικά μέσα: π.χ. με διαδοχή συγχορδιών (κυρίων και δευτερευουσών, σε οποιαδήποτε κατάσταση) που αντιπροσωπεύουν αποκλειστικά την δεδομένη λειτουργία, με απλές εναλλαγές μεταξύ διαφορετικών κυρίων συγχορδιών (π.χ. I – V – I, I – IV – I, IV – I – IV κ.ο.κ.) αλλά και υποκαταστάτων τους σε οποιαδήποτε κατάσταση, με τρίφωνες ή τετράφωνες συγχορδίες οι θεμέλιοι των οποίων κινούνται στον κύκλο των πεμπτών, με διαδοχές συγχορδιών κατά τρίτες κατιούσες ή ανιούσες, με παράλληλες συγχορδίες έκτης (δηλαδή με αλλεπάλληλες συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή που κινούνται με καθοδικά ή ανοδικά βήματα τόνου είτε ημιτονίου) ή άλλου τύπου διάφωνες συγχορδίες (όπως, φέρ' ειπείν, με αλλεπάλληλες τετράφωνες συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης ή τρίφωνες αυξημένες συγχορδίες), με πλήρεις αλλά μη πτωτικές αρμονικές ανακυκλήσεις (I – IV – V – I, IV – V – I – IV και V – I – IV – V, με χρήση ποικίλων αναστροφών αλλά και δευτερευουσών συγχορδιών σε συνδυασμό ή σε υποκατάσταση των κυρίων), με την μεσολάβηση εμβόλιμων τονικοποιήσεων οιωνδήποτε αρμονικών περιοχών ή ακόμη και με την υλοποίηση είτε μίας απατηλής πτώσεως είτε μίας πτωτικής αποφυγής (εφ' όσον αυτές οδηγούν σε ανακατασκευή και δη ισχυροποίηση της προηγούμενης πτωτικής διαδικασίας). Βεβαίως, στην έναρξη και την κατάληξη της επέκτασης μιας αρμονικής λειτουργίας παρουσιάζονται συγχορδίες – κύριες είτε δευτερεύουσες – που είναι απόλυτα αντιπροσωπευτικές αυτής.

επέκταση (δομική) → βλ. διεύρυνση

επικάλυψη

Η συνένωση δύο φράσεων δια της τοποθετήσεως της έναρξης της δεύτερης εξ αυτών στο ίδιο ακριβώς σημείο όπου η προηγούμενη καταλήγει με πτώση, δίχως την συνήθη μεσολάβηση κάποιας τομής (ή ενός γεμίσματος τομής). Η πρακτική αυτή επιφέρει κατά κανόνα την φαινομενική απώλεια ενός μέτρου στην συνολική έκταση ενός χωρίου: ενώ π.χ. δύο οκτάμετρες φράσεις σε απλή παράταξη καλύπτουν 16 μέτρα (φέρ' ειπείν, τα μ. 1-8 και 9-16), οι ίδιες σε επικάλυψη εκτείνονται συνολικά σε 15 μέτρα, αφού το μ. 8 συνιστά ταυτόχρονα το τελευταίο μέτρο της πρώτης φράσεως (μ. 1-8a) αλλά και το πρώτο της δεύτερης φράσεως (μ. 8-15). Βλ. ενδεικτικά Koch, 1787: 453-456 (*Tacterstickung* ή *Tactunterdrückung* = "κατάπνιξη ενός μέτρου"). Πρβλ. ακόμη αποκοπή / έκθλιψη πτώσεως.

Η αίσθηση της επικάλυψης μπορεί προσέτι να δοθεί και χωρίς την "απώλεια" ενός μέτρου στην συνολική έκταση ενός χωρίου, εφ' όσον στο σημείο όπου ολοκληρώνεται η προηγούμενη φράση εισάγεται ταυτόχρονα μόνον η συνοδεία (το συνοδευτικό υπόβαθρο) της επόμενης φράσεως, προλειαίνοντας το έδαφος για την μετέπειτα μελωδική της έναρξη· σε μια τέτοια περίπτωση, το τελευταίο μέτρο της προηγούμενης φράσεως (το μ. 8, φέρ' ειπείν) λειτουργεί και ως εισαγωγικό για την επόμενη φράση (των μ. 9-16). Βλ. σχετικά Caplin, 1998: 121 και 273 (σημ. 78).

Σπανιότερα, το φαινόμενο της επικάλυψης βρίσκει εφαρμογή ακόμη και στο εσωτερικό μίας και της αυτής φράσεως: π.χ. το τελευταίο μέτρο του σκέλους της παρουσίασης μίας πρότασης δύναται να αποτελεί παράλληλα και το εναρκτήριο του σκέλους της συνέχισης της ιδίας.

επόμενη φράση → βλ. περίοδος

επωδός → βλ. refrain

έργο (μουσικό)

Μία ολοκληρωμένη μουσική (ενόργανη ή φωνητική) σύνθεση, αποτελούμενη από ένα ή περισσότερα μέρη, ο αριθμός και η φύση των οποίων ποικίλλουν ανάλογα με το είδος (αλλά και την εποχή καθώς και άλλους παράγοντες) στο οποίο ανήκει το εκάστοτε έργο.

Ο ίδιος όρος εμφανίζεται, επιπλέον, ως αδόκιμη και ελλιπής (καίτοι διαδεδομένη) απόδοση του λατινικού όρου *opus*.

εσωτερικό θέμα → βλ. θέμα: εσωτερικό

ευρύτερη έκθεση / επανέκθεση → βλ. μορφή σονάτας (κοντσέρτου)

ηγούμενη φράση → βλ. περίοδος

ημίολα

Όρος που αναφέρεται στην αναλογία 3:2 και ειδικότερα στην μεταβολή της ποσότητας των χρόνων που εμπεριέχονται σε ένα δεδομένο μέτρο, με συνέπεια την παροδική μετάπτωση από ένα απλό τρίσημο σε ένα σύνθετο δίσημο μέτρο (π.χ. από 3/2 σε 6/4) ή το αντίστροφο (π.χ. από 6/8 σε 3/4)· συχνά, επίσης, η ίδια μεταβολή εφαρμόζεται και σε ομάδες απλών μέτρων (π.χ. με την υποκατάσταση δύο μέτρων των 3/4 από τρία μέτρα των 2/4 ή τριών μέτρων των 2/8 από δύο μέτρα των 3/8 κ.ο.κ.). Σε κάθε περίπτωση, τα ημίολα αποδίδονται σχεδόν πάντοτε κατά τρόπον έμμεσο στην παρτιτούρα, δηλαδή με την διατήρηση της πρότερης μετρικής ενδείξεως και την προδήλως αντισυμβατική ομαδοποίηση των ρυθμικών αξιών (αλλά και του αρμονικού ρυθμού) εντός του

δεδομένου μετρικού πλαισίου, ενώ βρίσκουν πρωτίστως εφαρμογή κατά την εκδήλωση πτωτικών διαδικασιών για λόγους έμφασης.

ημιτελής πτώση → βλ. πτώση: ημιτελής

ημιτελής τριμερής δομή → βλ. τριμερής δομή

θέμα / θεματική ιδέα

Ένα χωρίο μικρότερης ή μεγαλύτερης εκτάσεως – φράση, τμήμα ή ολόκληρη ενότητα – αποτελούμενο από επιμέρους μοτίβα και μορφώματα, τα οποία αξιοποιούνται στο πλαίσιο μίας οιασδήποτε συνεκτικής ή χαλαρής δομής για την συγκρότηση ενός σχετικά αυτοτελούς συνόλου από χαρακτηριστικά μελωδικά, ρυθμικά και αρμονικά στοιχεία, το οποίο καθίσταται ξεχωριστό και αναγνωρίσιμο εντός των ευρύτερων συμφραζομένων στα οποία παρουσιάζεται – μία ή περισσότερες φορές – στην εξέλιξη μιας ομοφωνικής μουσικής μορφής.

Για το *θέμα* μιας αντιστικτικής σύνθεσης χρησιμοποιείται πρωτίστως ο όρος *soggetto*.

θέμα: δευτερεύον → βλ. πλάγιο θέμα

θέμα: ελεύθερο

Ένα νέο χαρακτηριστικό μεταβατικό θέμα (*sujet libre*, κατά τους Hepokoski & Darcy, 2006: 525-529), συνήθως σε συνεκτική δομή και με κατάληξη ακόμη και σε τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, το οποίο εισάγεται από το σολιστικό όργανο (ή την ομάδα των σολιστικών οργάνων) στην έναρξη του solo 1 (S1) οιασδήποτε μορφής σονάτας κοντσέρτου (ή στο ανάλογο αφετηριακό σημείο του πρώτου επεισοδίου, τύπου συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος, μιας μορφής ρόντο ή ρόντο-σονάτας), αμέσως μετά το κλείσιμο του εναρκτήριου ritornello (R1) της ορχήστρας σε ένα τελικό – κατά κανόνα – μέρος κοντσέρτου (όπου το κύριο θέμα έχει εκτεθεί από τον σολίστα – ή τους σολίστες – ήδη πριν την έναρξη του R1 ή εκ περιτροπής με την ορχήστρα κατά την έναρξή του). Αυτή η πρακτική της έντονης θεματικής αντιπαράθεσης του σολίστα (ή των σολιστών) προς την ορχήστρα κατά την επανείσοδό του (τους) μετά το εναρκτήριο ritornello ανάγεται στις καταβολές του είδους του ενόργανου σολιστικού κοντσέρτου των αρχών του 18ου αιώνος. Το “ελεύθερο θέμα” ενδέχεται να ανακαλείται και σε μεταγενέστερο σημείο στην εξέλιξη της συνολικής μορφής ή να εξαφανίζεται έπειτα από αυτήν την μία και μοναδική του εμφάνιση στην έναρξη του S1.

Ανάλογο “ελεύθερο” μεταβατικό θέμα μπορεί να εμφανίζεται και εντός της σολιστικής εκθέσεως (S1) μιας μορφής σονάτας κοντσέρτου σε ένα (γρήγορο) πρώτο ή (αργό) δεύτερο μέρος κοντσέρτου (αμέσως μετά το πέρας της κύριας περιοχής), όπου όμως η προαναφερθείσα εντύπωση της θεματικής αντιπαράθεσης ανάμεσα στον σολίστα (ή τους σολίστες) και την ορχήστρα αμβλύνεται σε σημαντικό βαθμό, αφού εν τοιαύτη περιπτώσει το S1 έχει ήδη ξεκινήσει αξιοποιώντας, κατά πάσαν πιθανότητα, υλικό από το R1.

θέμα: εσωτερικό

Ως εσωτερικό θέμα (*interior theme*) ορίζεται από τον Caplin (1998: 212-214) ένα επεισόδιο στο πλαίσιο μιας παρατακτικής μορφής, το οποίο, όπως και το κύριο θέμα, διαθέτει μεν μία ολοκληρωμένη – ενδεχομένως όμως και *ημιτελή* – τριμερή ή διμερή δομή, αλλά παρουσιάζεται σε κάποια δευτερεύουσα τονικότητα, συγγενική κατά το μάλλον ή ήττον προς την κύρια τονικότητα του μέρους. Επιπλέον, σε αντίθεση με το κύριο θέμα μιας παρατακτικής μορφής, ένα εσωτερικό θέμα δεν είναι πάντοτε απαραίτητο να αποπερατώνεται με τέλεια (ή ατελή) πτώση· το τελευταίο του

τμήμα – και δη αυτό της επαναφοράς στην περίπτωση μίας τριμερούς δομής – δύναται κατ' εξαίρεσιν να καταλήξει ακόμη και σε μισή πτώση (ιδίως μάλιστα εάν το επεισόδιο βρίσκεται στην ομώνυμη τονικότητα), προκειμένου να προετοιμάσει την επερχόμενη επαναφορά του *κυρίου θέματος* δίχως άλλη διαμεσολάβηση ή μάλλον σε συμφυρμό με την λειτουργία ενός επιπρόσθετου συνδετικού περάσματος.

θέμα: καταληκτικό → βλ. καταληκτική περιοχή / καταληκτικό τμήμα / κατακλείδα / καταληκτική προέκταση

θέμα: κύριο

Το βασικό και – κατά κανόναν – εναρκτήριο θέμα μίας μουσικής μορφής (συνάμα όμως και μίας πρότυπης θεματικής διαδοχής), το οποίο εν πρώτοις εκτίθεται στην *κύρια τονικότητα* του μέρους έχοντας οιονδήποτε χαρακτήρα (από σφοδρό και ενεργητικό ή παράφορο έως ήπιο και λυρικό ή ελεγειακό κ.λπ.). Στις δυναμικές μορφές μπορεί να συνίσταται μονάχα σε μία απλή πρόταση, σε μία περίοδο, σε κάποιαν υβριδική δομή ή σε μια πιο χαλαρή δομή, είτε ακόμη να προσλαμβάνει μία ευρύτερη τριμερή (πλήρη αλλά κάλλιστα και ημιτελή) ή διμερή δομή, και σε κάθε περίπτωση να καταλήγει με τέλεια, ατελή ή μισή πτώση στην κύρια τονικότητα (εκτός κι αν εμφανίζεται σε συμφυρμό με ένα επόμενο τμήμα, όπως η μετάβαση), ενώ στις παρατακτικές μορφές είθισται το κύριο θέμα να διαμορφώνεται πρωτίστως κατά τις προδιαγραφές μίας αυτοτελούς τριμερούς ή διμερούς δομής (ειδάλλως ακόμη και μιας απλούστερης δομής περιόδου) με κατάληξη σε τέλεια (ή ατελή) πτώση στην κύρια τονικότητα. Βλ. ακόμη κύρια περιοχή, πρώτη / εναρκτήρια / αρχική ενότητα, πρώτο / εναρκτήριο / αρχικό τμήμα.

θέμα με παραλλαγές

Είδος της ενόργανης μουσικής ή μέρος ευρύτερου έργου, το οποίο βασίζεται στην πρακτική της παραλλαγής ενός (ή δύο, σε σπάνιες περιπτώσεις) δάνειου ή πρωτότυπου θέματος που αναπτύσσεται συστηματικά στο πλαίσιο κάποιας μορφής παραλλαγών. Από τον 16ο αιώνα, το είδος – όπως παράλληλα και η μορφή – των παραλλαγών καλλιεργείται πρωτίστως στο πλαίσιο του ρεπερτορίου των πληκτροφόρων ή άλλων σολιστικών οργάνων, ενώ από τα τέλη του 18ου αιώνος και έπειτα επεκτείνεται προσέτι στην μουσική δωματίου και στην ορχηστρική μουσική (αρχικά με αυτοτελείς σειρές παραλλαγών εν είδει κοντσέρτου για σολιστικό όργανο και ορχήστρα αλλά από τα μέσα του 19ου αιώνος και αποκλειστικά πλέον για ορχήστρα, ενίοτε δε υπό τον χαρακτηριστικό τίτλο "συμφωνικές παραλλαγές").

θέμα: μεταβατικό → βλ. μετάβαση / μεταβατικό τμήμα / μεταβατική περιοχή

θέμα: μετατροπικό

Ένα θέμα το οποίο στην πορεία του στρέφεται με μετατροπία προς μία νέα τονικότητα, διαφορετική από εκείνη στην οποία ξεκίνησε, και ολοκληρώνεται με οιανδήποτε πτώση σε αυτήν.

θέμα: νέο (επεξεργασία)

Ένα χαρακτηριστικό νέο θέμα που εισάγεται για πρώτη φορά στην έναρξη ή στην πορεία της επεξεργασίας μιας μορφής σονάτας, είτε για να αναπτυχθεί περαιτέρω, μόνο του ή σε συνδυασμό με θεματικό υλικό που προέρχεται από την έκθεση, είτε παρεμβαλλόμενο απλώς σε κάποιο σημείο της ενότητος αυτής εν είδει επεισοδίου.

θέμα: πλάγιο

Ένα θέμα που εμφανίζεται στο εσωτερικό μιας ενότητος σε κάποια δευτερεύουσα τονικότητα (πρβλ. κατ' εξαίρεσιν την περίπτωση ενός μη μετατροπικού εναρκτήριου ritornello στις μορφές σονάτας κοντσέρτου), προκειμένου να την εδραιώσει ως "νέα τονικότητα" (έναντι της κύριας που έχει προηγηθεί) αλλά και να την επικυρώσει *κατ' αρχήν* με μία τέλεια πτώση. Ενίοτε – και δη σε μικροδομικές κατασκευές – η δομική λειτουργία του πλαγίου θέματος μπορεί να εκδηλώνεται κατά τρόπον εξαιρετικά ευσύνοπτο και να αντιπροσωπεύεται μονάχα από την τελική του επικυρωτική πτωτική διαδικασία, στο πλαίσιο ενός περιεκτικού συμφυρμού των δομικών λειτουργιών της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος. Κατά κανόναν όμως, το πλάγιο θέμα αποτελείται από μία ή περισσότερες φράσεις σε συνεκτική ή χαλαρή δομή (συχνά αποτελούμενη από αλλεπάλληλα διαφορετικά μορφώματα), ενίοτε δε και από μία ευρύτερη τριμερή ή διμερή δομή, είτε στο σημείο αυτό διαμορφώνεται μία ευρύτερη πλάγια περιοχή από αλλεπάλληλα θέματα στην δευτερεύουσα τονικότητα. Ο χαρακτήρας ενός πλαγίου θέματος μπορεί επίσης να ποικίλλει, όντας από πολύ ζωηρός και ενεργητικός έως κατ' εξοχήν ασματικός, λυρικός και ήπιος, ενώ το υλικό του δύναται να είναι τελείως καινούργιο σε σχέση με ό,τι έχει προηγηθεί (φέρνοντας ακόμη και σε έντονη αντιπαράθεση το πλάγιο με το κύριο θέμα σε επίπεδο περιεχομένου αλλά και χαρακτήρος) ή να ανάγεται κατά το μάλλον ή ήττον – είτε από την αρχή (βλ. μονοθεματικότητα) είτε μονάχα από ένα σημείο της εξέλιξής του και έπειτα – σε αυτό του κυρίου θέματος (ή και της μεταβάσεως).

θέμα: υποκατάστατο

Ένα νέο βασικό – κύριο ή πλάγιο – θέμα που εμφανίζεται στην σολιστική έκθεση (solo 1 / S1) μίας μορφής σονάτας κοντσέρτου αντί του αντίστοιχου κυρίου ή πλαγίου θεματικού υλικού που η ορχήστρα έχει παρουσιάσει νωρίτερα στο πλαίσιο του εναρκτήριου ritornello (R1). Ένα τέτοιο *υποκατάστατο θέμα* (πρβλ. Hepokoski & Darcy, 2006: 520 / *replacement theme*) ενδέχεται από εκεί και ύστερα να ανακαλείται και σε κάποιαν επόμενη σολιστική ενότητα – στην σολιστική επεξεργασία (solo 2 / S2), στην σολιστική επανέκθεση (solo 3 / S3) ή ακόμη στην σολιστική δεύτερη ενότητα (S2) μίας διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου – ή να εξαφανίζεται τελείως μετά το S1.

θεματική ανακύκληση

Η διαδικασία / αρχή της ολικής ή μερικής (επιλεκτικής) αναπαραγωγής μίας πρότυπης θεματικής διαδοχής σε μιαν επόμενη μακροδομική ενότητα έχοντας ως αφετηρία το κύριο θέμα. Ο Koch (1787: 52-69 και 1793: 242 κ.εξ., 304 κ.εξ., 333 κ.εξ.) διατείνεται ότι μία τέτοια *Anlage* συνίσταται στον σχεδιασμό των βασικών ιδεών της σύνθεσης που αποτελούν την βάση για την κατασκευή τόσο της εκθέσεως όσο και των υπολοίπων ενοτήτων μιας μορφής σονάτας (επεξεργασία, επανέκθεση, δεύτερη ενότητα), ενώ ειδικά σε μία μορφή κοντσέρτου όπως και στην μορφή της άριας da capo αυτή η πρότυπη θεματική διαδοχή βρίσκει ήδη την "ενσάρκωσή" της στο εναρκτήριο ritornello (R1) της ορχήστρας. Οι Hepokoski & Darcy (2006: 205-220, 283 κ.εξ., 611-614 κ.α.) ενστερνίζονται πλήρως την παραπάνω θεώρηση και υπό τον όρο *rotation* εξετάζουν ενδελεχέστερα την πληθώρα των εφαρμογών της τόσο στην ενότητα της επεξεργασίας (π.χ. *πλήρης θεματική ανακύκληση* με αναφορές σε επίλεκτες θεματικές ιδέες ή μορφώματα του "πρώτου" και του "δευτέρου ημίσεως" της εκθέσεως, *ημιτελής θεματική ανακύκληση* με αναφορές μόνο στο "πρώτο" ή στο "δεύτερο ήμισυ" της εκθέσεως, *διπλή θεματική ανακύκληση* με αναφορές στο "πρώτο" και το "δεύτερο ήμισυ" της εκθέσεως εκ περιτροπής κ.λπ.) όσο και στην coda μιας μορφής σονάτας (ως πεδίο ανεξάρτητης – ημιτελούς ή πλήρους – θεματικής ανακύκλησης ή σε συνάρτηση με ευρύτερες θεματικές διαδοχές που εκδηλώνονται σε ζεύγη μακροδομικών ενοτήτων: έκθεση *συν* επεξεργασία και επανέκθεση *συν* coda). Στην αρχή της θεματικής ανακύκλησης εδράζεται προσέτι *κατ' εξοχήν* η σπειροειδής μορφή.

θεματική διαδοχή → βλ. θεματική ανακύκληση

θεματική ιδέα → βλ. θέμα / θεματική ιδέα

θεματική μεταμόρφωση

Η διαδικασία παραγωγής περαιτέρω θεματικών ιδεών από ένα βασικό θέμα ή ένα Leitmotiv στο πλαίσιο του ρεπερτορίου του ύστερου ρομαντισμού (από τα μέσα του 19ου έως τις αρχές του 20ού αιώνος), κατά κύριον λόγο. Η συνθετική αυτή τεχνική έγκειται στην ελεύθερη παραλλαγή / μετάπλαση ενός δεδομένου θεματικού υλικού, του οποίου επιλεγμένα (κυρίως μελωδικά) στοιχεία διατηρούνται και αναπροσαρμόζονται σε νέα ρυθμικά, μετρικά, δυναμικά, υφολογικά κ.ο.κ. συμφραζόμενα, με περαιτέρω εξύφανση αλλά και προσλαμβάνοντας καινούργιο, διακριτό χαρακτήρα σε σχέση με την "μητρική" ιδέα. Η θεματική μεταμόρφωση συγγενεύει με την αρχή της μονοθεματικότητος που διέπει μεγάλο μέρος της μουσικής του 18ου αιώνος, αν και δεν εφαρμόζεται αποκλειστικά στο πλαίσιο ενός και του αυτού μέρους (όπως εκείνη) αλλά συχνά και σε πολυμερή έργα κυκλικής μορφής, τόσο της απόλυτης όσο και της προγραμματικής μουσικής. Πάντως, η ίδια αυτή πρακτική μπορεί να ανιχνευθεί και αναδρομικά στο ρεπερτόριο, όπως π.χ. σε ζεύγη χορών διαφορετικής χρονικής αγωγής και μέτρου που βασίζονται στο ίδιο θεματικό υλικό (δίχως όμως να αποτελούν ο ένας παραλλαγή του άλλου) και εντάσσονται στο πλαίσιο μίας σουΐτας (ήδη από τον 16ο αιώνα), στις διαφορετικές ενότητες μίας canzon(a) για πληκτροφόρο (καθ' όλην την περίοδο του μπαρόκ) ή και σε περιπτώσεις κατά τις οποίες το επικεφαλής (ή άλλο) θέμα μίας μορφής σονάτας (από τα τέλη του 18ου αιώνος και έπειτα) προαναγγέλλεται – άμεσα ή έμμεσα – σε μιαν αργή εισαγωγή, με αποτέλεσμα να γίνεται εν τέλει αντιληπτό ως παράγωγό της.

θεμελιώδες μπάσσο

Η γραμμή του μπάσσου που σχηματίζεται από τις θεμελίους δύο ή περισσότερων διαφορετικών διαδοχικών συγχορδιών. Πρόκειται για μία θεωρητική σύλληψη (για ένα αναλυτικό εργαλείο, επί της ουσίας) του Rameau (1722: 57 κ.εξ., 134-138 κ.α. / *basse fondamentale*), η οποία διαφέρει από την πραγματική (καταγεγραμμένη) γραμμή του μπάσσου μιας μουσικής συνθέσεως, όπου γίνεται χρήση και άλλων φθόγγων, είτε "πραγματικών" (σε μία οποιαδήποτε συγχορδία σε αναστροφή) είτε "ξένων" (διαβατικών, ποικιλματικών, καθυστερήσεων, επερείσεων, προηγήσεων, εκφυγών). Με την συνδρομή του θεμελιώδους μπάσσου, όλες οι συγχορδιακές διαδοχές ανάγονται σε σχέσεις πέμπτης, τρίτης αλλά και δευτέρας.

θέση

Το ισχυρό (πρώτο) μέρος ενός μέτρου, το οποίο εμφανίζεται μετά από μία διαστολή. Μπορεί να καλύπτει έναν είτε περισσότερους χρόνους του μέτρου. Πρβλ. άρση.

ιδίωμα → βλ. ύφος / ιδίωμα / τεχνοτροπία

ισοκράτης

Η παρατεταμένη ή διακεκομμένη διατήρηση της θεμελίου της τονικής (*ισοκράτης επί της τονικής*), της δεσπόζουσας (*ισοκράτης επί της δεσπόζουσας*) ή – σπανιότερα – άλλης αρμονικής περιοχής στην χαμηλότερη μελωδική φωνή (την γραμμή του μπάσσου), ενόσω πάνω από αυτήν λαμβάνει χώραν η αρμονική επέκταση (κατά την εξέλιξη μίας φράσεως) ή η καταληκτική προέκταση (έπειτα από την πραγματοποίηση μίας πτώσεως) της αντίστοιχης αρμονικής λειτουργίας με την εμφάνιση ποικίλων

άλλων συγχορδιών και συγχορδιακών διαδοχών. Ενίοτε παρουσιάζονται ακόμη και *διπλοί ισοκράτες* (π.χ. παράλληλα επί της θεμελίου και επί της πέμπτης της κλίμακας).

καβατίνα → βλ. άρια

κανόνας

Είδος αυστηρής μίμησης, που μπορεί να εφαρμόζεται σε ολόκληρα κομμάτια, φωνητικής ή ενόργανης μουσικής (τα οποία φέρουν συνήθως και την ονομασία *κανόνας*), ή σε επιμέρους ενότητες, τμήματα είτε ακόμη μικρότερα χωρία στο πλαίσιο ενός ευρύτερου μέρους ή έργου. Η αντιστικτική τεχνική του κανόνα έγκειται στην διαδοχική αναπαραγωγή μίας πρότυπης μελωδίας (μικρότερης ή μεγαλύτερης εκτάσεως) σε δύο ή περισσότερες φωνές.

Ανάλογα με τον αριθμό των φωνών που μετέχουν στην διαδικασία της μιμητικής αναπαραγωγής της πρότυπης μελωδίας, ένας κανόνας προσδιορίζεται ως *δίφωνος*, *τρίφωνος*, *τετράφωνος*, *πεντάφωνος* κ.ο.κ. Η χρονική απόσταση της εισόδου των φωνών που αναπαράγουν το αρχικό μελωδικό πρότυπο μπορεί να εκφράζεται σε μέτρα, σε χρόνους του μέτρου ή – στην μουσική της Αναγέννησης – σε ανάλογες ρυθμικές αξίες (π.χ. σε breves ή semibreves κ.λπ.). Η αναπαραγωγή του μελωδικού προτύπου μπορεί να γίνει στο ίδιο τονικό ύψος (*κανόνας στην ταυτοφωνία*) ή σε οποιοδήποτε άλλο υπερκείμενο ή υποκείμενο διάστημα, απλό (π.χ. *κανόνας στην δευτέρα*, *στην τρίτη*, *στην τετάρτη* κ.ο.κ.) ή ακόμη και σύνθετο (π.χ. *κανόνας στην ενάτη*, *στην δωδεκάτη* κ.λπ.). Επιπλέον, μπορεί να πραγματοποιηθεί σε *ευθεία κίνηση* ή να ακολουθήσει διαφορετική κατεύθυνση: σε έναν *κανόνα σε αναστροφή* (ή *κανόνα σε αντίθετη κίνηση*) τα ανιόντα διαστήματα της πρότυπης μελωδίας μεταβάλλονται σε κατιόντα κατά την αναπαραγωγή τους και τανάπαλιν, σε έναν *καρκινικό κανόνα* (ή *κανόνα σε αντιστροφή*) το μελωδικό πρότυπο αναπαράγεται με αντίστροφη φορά, από το τέλος προς την αρχή του, ενώ ένας *κανόνας σε καρκινική αναστροφή* προκύπτει από τον συνδυασμό των δύο προαναφερόμενων δυνατοτήτων. Τέλος, η αναπαραγωγή της πρότυπης μελωδίας δύναται να διατηρήσει ή να μεταβάλει κατ' αναλογίαν τις αρχικές ρυθμικές αξίες, διπλασιάζοντας ή υποδιπλασιάζοντας, τριπλασιάζοντας ή υποτριπλασιάζοντάς τες εν συνόλω κ.ο.κ., οπότε γίνεται λόγος για *κανόνα σε μεγέθυνση* και *κανόνα σε σμίκρυνση*, αντίστοιχα.

Ένας *απλός κανόνας* συνίσταται στην εφαρμογή ορισμένων εκ των προαναφερθεισών τεχνικών δυνατοτήτων για την αναπαραγωγή ενός μελωδικού προτύπου σε όλες τις διαθέσιμες φωνές μιας σύνθεσης. Από την άλλη πλευρά, σε έναν *διπλό*, *τριπλό* ή *τετραπλό κανόνα* συνδυάζονται δύο, τρεις ή τέσσερεις επιμέρους κανόνες στην βάση ισάριθμων διαφορετικών πρότυπων μελωδιών, οι οποίοι εξελίσσονται ταυτόχρονα. Υπάρχει επίσης η δυνατότητα ένας απλός ή διπλός κ.ο.κ. κανόνας να συνδυάζεται με μία ή περισσότερες ελεύθερες / συνοδευτικές φωνές (π.χ. με μία γραμμή μπάσσου ή με ένα cantus firmus κ.λπ.), οπότε και αναφερόμαστε σε έναν *μεικτό κανόνα*.

Οι κανόνες μπορεί να καταγράφονται αναλυτικά, σε πλήρη παρτιτούρα, ή συνοπτικά, σε ένα μόνο πεντάγραμμο για κάθε μελωδικό πρότυπο που εξελίσσεται υπό μορφήν κανόνος σε δύο είτε περισσότερες φωνές. Στην τελευταία περίπτωση υπάγονται και οι *αινιγματικοί κανόνες*, οι οποίοι απαιτούν κάποια λύση – περισσότερο ή λιγότερο προφανή – όσον αφορά τον ακριβή προσδιορισμό της χρονικής απόστασης αλλά και του διαστήματος της εισόδου είτε ακόμη της κατεύθυνσης αλλά και της ρυθμικής σχέσης των φωνών που καλούνται να αναπαραγάγουν το δεδομένο μελωδικό πρότυπο, προκειμένου να καταστεί δυνατή η εκτέλεσή τους (δεν αποκλείεται, μάλιστα, ένας τέτοιος *αινιγματικός κανόνας* να επιδέχεται ενίοτε δύο είτε περισσότερες διαφορετικές αλλά εξίσου αποδεκτές λύσεις).

Ιδιαίτερες περιπτώσεις κανόνος αποτελούν: α) ο *αναλογικός κανόνας*, όπου όλες οι φωνές αναπαράγουν το ίδιο μελωδικό πρότυπο σε ποικίλες αναλογικές σχέσεις μεγέθυνσης είτε σμίκρυνσης των δεδομένων ρυθμικών αξιών (η πρακτική αυτή συναρτάται πρωτίστως με την αναγεννησιακή μετρική σημειογραφία)· β) ο *καρκινικός κανόνας*, στον οποίο το μελωδικό πρότυπο είτε αναπαράγεται συγχρόνως από δύο φωνές σε ευθεία κίνηση και σε αντιστροφή (δηλαδή

εξελισσόμενο ταυτόχρονα από την αρχή και από το τέλος του προς την αντίθετη κατεύθυνση), είτε εκτελείται πρώτα ολόκληρο σε ευθεία κίνηση από μία φωνή και αμέσως μετά αντιστρέφεται ταυτόχρονα με την έναρξη της αναπαραγωγής του από μία δεύτερη φωνή κατά τον ίδιον ακριβώς τρόπο· γ) ο *σπειροειδής κανόνας*, ο οποίος βασίζεται σε ένα μετατροπικό μελωδικό πρότυπο και ως εκ τούτου εξελίσσεται σε διαφορετικά τονικά κέντρα κατά τις επαναλήψεις του.

Αναφορικά με την ολοκλήρωση ενός κανόνος παρατηρούνται οι ακόλουθες περιπτώσεις: α) Σε έναν *αέναο* ή *κυκλικό κανόνα* (που μπορεί να συνδυάζεται με οποιονδήποτε από τους τύπους κανόνα που έχουν ήδη αναφερθεί παραπάνω), κάθε φωνή επαναλαμβάνει από την αρχή το περιεχόμενό της αμέσως μόλις τούτο ολοκληρωθεί, με αποτέλεσμα η σύνθεση να δύναται να διαρκεί επ' άπειρον· στην πράξη, βέβαια, ένας τέτοιος κανόνας διακόπτεται, έπειτα από έναν αριθμό πανομοιότυπων επαναλήψεων, με την διαδοχική αποχώρηση των φωνών μετά την ολοκλήρωση του περιεχομένου τους ή με την ταυτόχρονη κατάληξή τους σε ένα κατάλληλο σημείο, το οποίο ενίοτε υποδεικνύεται με την προσθήκη μίας κορώνας στην πρότυπη μελωδία. β) Σε αντίθετη περίπτωση, ο κανόνας παρουσιάζεται ως πεπερασμένο κομμάτι, είτε με την διακοπή του μελωδικού προτύπου προτού αυτό ολοκληρωθεί κατά την αναπαραγωγή του στις υπόλοιπες φωνές, πέραν της αρχικής, για την εκδήλωση μίας τελικής πτώσεως, είτε ακόμη με την προσθήκη ελεύθερων προεκτάσεων μετά την εξάντληση του πρότυπου μελωδικού υλικού από φωνή σε φωνή, που αποφέρει την σταδιακή αποδόμηση της αυστηρής μιμητικής διαδικασίας μέχρι την έλευση της πτωτικής κατάληξης.

καντάτα

Είδος της φωνητικής μουσικής, κοσμικής και θρησκευτικής, για ποικίλα φωνητικά και οργανικά σύνολα, που ανθεί κυρίως κατά την περίοδο του μπαρόκ. Οι πρώτες καντάτες εμφανίζονται στις αρχές του 17ου αιώνος και συνιστούν μελοποιήσεις ιταλικών ποιητικών κειμένων – κατά κανόνα κοσμικής και πολύ λιγότερο θρησκευτικής θεματολογίας – για μία φωνή και basso continuo σε μορφή παραλλαγών τύπου ostinato. Αυτός ο τύπος της *καντάτας δωματίου* σύντομα αναπτύσσεται υπό μορφήν αυτοτελούς άριας καθώς και ευρύτερης διαδοχής από ρετσιτατίβα, ariosi και άριες που συγκροτούν ένα ενιαίο μέρος, ως επί το πλείστον γραμμένο για μία μόνο φωνή, αλλά και εν είδει φωνητικού ντουέττου, τερτσέττου κ.ο.κ., με συνοδεία basso continuo. Περαιτέρω, από τις τελευταίες δεκαετίες του 17ου και ιδίως κατά το μεγαλύτερο μέρος του 18ου αιώνος, τα ρετσιτατίβα και οι άριες καθίστανται πλέον αυτοτελή μέρη που εναλλάσσονται κατά την πρότυπη τετραμερή διαδοχή ρετσιτατίβου – άριας – ρετσιτατίβου – άριας (η οποία βέβαια μπορεί να συρρικνώνεται ή να επεκτείνεται κατά περίπτωση, ξεκινώντας από ρετσιτατίβο ή άρια και καταλήγοντας σχεδόν πάντοτε σε μία άρια· στο γαλλικό ρεπερτόριο, εξ άλλου, η συνηθέστερη δομή καντάτας είναι εξαμερής, με εναλλαγές ρετσιτατίβου και άριας ή arioso), ενώ η φωνή ή οι φωνές των μονωδών συνοδεύονται σε αρκετές περιπτώσεις από ένα ή περισσότερα όργανα και εν τέλει από ορχήστρα, γεγονός που σταδιακά και μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνος οδηγεί το είδος στην πλήρη του αφομοίωση από το ύφος της όπερας (πρβλ. επίσης σερενάτα) και στην μετεξέλιξή του σε μία άρια / σκηνή συναυλίας.

Ένας διαφορετικός τύπος καντάτας, που ανήκει κατά κανόνα στην εκκλησιαστική μουσική παρά στο πεδίο της κοσμικής μουσικής, αναπτύσσεται κατά την ίδια περίπου περίοδο στον γερμανόφωνο προτεσταντικό χώρο. Η *εκκλησιαστική καντάτα* αποτελεί έναν περιεκτικό όρο για έργα που ιδίως κατά τον 17ο αιώνα αναφέρονταν υπό ποικίλες άλλες ονομασίες, όπως κοντσέρτα, μοτέττα, άριες κ.λπ. και συνιστούσαν μελοποιήσεις βιβλικών περικοπών, χορικών, ψαλμών, πνευματικών ωδών κ.ά., αρχικά υπό μορφήν ενιαίων φωνητικών κομματιών, με ή χωρίς ενόργανη συνοδεία, και αργότερα (από τα τέλη του 17ου αιώνος και έπειτα) ως κύκλοι μερών τύπου ρετσιτατίβου, άριας, ντουέττου ή ευρύτερου σολιστικού φωνητικού συνόλου αλλά και χορωδιακού με συνοδεία από μικρό οργανικό σύνολο ή ορχήστρα. Κατά το πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνος, βέβαια, ο τύπος της “σολιστικής καντάτας”, με ρετσιτατίβα, ariosi και άριες για μία φωνή ή δύο (εν είδει “διαλόγου”) και ενόργανη συνοδεία, τείνει να επικρατήσει και σε αυτό το ρεπερτόριο, όμως η πλειονότητα των σχετικών συνθέσεων του Johann Sebastian Bach αντιπροσωπεύει τον τύπο της

“χορικής καντάτας”, όπου ένα επιλεγμένο χορικό μέλος αναπτύσσεται ως επί το πλείστον σε ένα εκτενές εναρκτήριο χορωδιακό με ορχηστρική συνοδεία υπό μορφήν ritornello και στο τέλος του έργου επανέρχεται κυκλικά σε απλή τετράφωνη εναρμόνιση, πλαισιώνοντας έναν αριθμό από ρετσιτατίβα, άριες και άλλα ανάλογα (εσωτερικά) μέρη για σολιστικές φωνές. Μετά τα μέσα του 18ου αιώνος, η εκκλησιαστική καντάτα εγκαταλείπεται σταδιακά (πέρα από ορισμένες πολύ περιστασιακές αναβιώσεις της κατά τον 19ο αιώνα), καίτοι η μορφή της – ως διαδοχή αυτοτελών αριών, σολιστικών φωνητικών συνόλων και χορωδιακών μερών – επιβιώνει εν πολλοίς μέχρι τον 19ο και τον 20ό αιώνα, έχοντας μεταλαμπαδευθεί σε Λειτουργίες και άλλα εκτεταμένα έργα θρησκευτικής μουσικής, όπως *requiem*, *Εσπερινούς*, *λιτανείες*, *magnificat* (μεγαλυνάρια), *ψαλμούς*, *ύμνους* κ.ά. Απεναντίας, η *κοσμική καντάτα* (ενίοτε και *σερενάτα*), που αποτελείται από ανάλογα μέρη για σολιστικές φωνές, χορωδία και ορχήστρα, διατηρείται στο ρεπερτόριο του 18ου, του 19ου και του 20ού αιώνος ως μουσική γραμμένη για ιδιαίτερες περιστάσεις, όπως ιδιωτικές ή δημόσιες εορταστικές εκδηλώσεις, διαγωνισμούς σύνθεσης κ.ά.· επί της ουσίας, πρόκειται ως επί το πλείστον για ορατόρια μικρής σχετικά εκτάσεως.

καντέντσα

Ένας αυτοσχεδιασμός (καταγεγραμμένος ή μη) τύπου ελεύθερης φαντασίας για το σολιστικό όργανο (ή την ομάδα των σολιστικών οργάνων), που εμφανίζεται σε ένα μέρος υπό μορφήν κοντσέρτου και μπορεί να βασίζεται είτε σε επιλεγμένες θεματικές ιδέες και μορφώματα που έχουν ήδη ακουσθεί κατά την εξέλιξη του μέρους αυτού, είτε μονάχα σε φιγούρες και περάσματα δεξιοτεχνίας. Κατά την περίοδο του μπαρόκ, η σολιστική καντέντσα σπανίζει. Αντίθετα, στην μορφή σονάτας κοντσέρτου της κλασσικής περιόδου – και ειδικότερα κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνος – είθισται η καντέντσα να παρεμβάλλεται είτε ανάμεσα στην τελευταία σολιστική ενότητα (solo 3 / S3 ή solo 2 / S2, ανάλογα με τον μορφολογικό τύπο) και στο καταληκτικό ritornello (R4) της ορχήστρας, είτε εντός αυτού του καταληκτικού ritornello (διασπώντας το σε δύο διακριτά σκέλη). Μετά την πρώτη δεκαετία του 19ου αιώνος, η καντέντσα εξαφανίζεται σχεδόν ολοσχερώς από το ρομαντικό ρεπερτόριο (ως αποτέλεσμα του εξοβελισμού της μακραίωνης παράδοσης του αυτοσχεδιασμού κατά την νέα αυτή περίοδο), όμως αναβιώνει και πάλι σε πολλά κοντσέρτα της ύστερης ρομαντικής περιόδου – ως εμβόλιμο τμήμα, το οποίο πλέον εμφανίζεται πλήρως καταγεγραμμένο σε οποιοδήποτε σημείο της συνολικής μορφής – από τα μέσα του 19ου αιώνος και έπειτα. Ενίοτε, μία καντέντσα μπορεί ακόμη να κάνει την εμφάνισή της και σε έργα που ανήκουν σε άλλα είδη της ενόργανης μουσικής, καθώς και σε φωνητικές άριες. Βλ. ακόμη κορώνα· πρβλ. επίσης Eingang.

Ο ίδιος όρος εμφανίζεται ενίοτε και ως εσφαλμένη αλλά και ανεπαρκής απόδοση του όρου *cadence* / *Kadenz* / *cadenza* για την πτώση.

καπρίτσιο

Ο όρος πρωτοεμφανίζεται στα μέσα του 16ου αιώνος τόσο στην φωνητική όσο και στην ενόργανη μουσική, χωρίς ακόμη να προσδιορίζει ένα συγκεκριμένο είδος. Από τα τέλη του ιδίου αιώνος, ωστόσο, συνδέεται πρωτίστως με το ρεπερτόριο των πληκτροφόρων οργάνων και αναφέρεται σε πολυτμηματικά κομμάτια πολυφωνικής – ως επί το πλείστον – υφής, πολύ παρεμφερή με όσα κατά την ίδια περίοδο εντάσσονται στα είδη της φαντασίας, της canzon(a) και του ricercar(e). Το καπρίτσιο αποκτά σαφέστερη φυσιογνωμία στην μουσική για πληκτροφόρα κατά τις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνος, όταν πλέον βασίζεται σε ένα θέμα (soggetto) ζωηρού χαρακτήρος, δάνειο ή πρωτότυπο, το οποίο αναπτύσσεται άλλοτε κατά τις (λιγότερο αυστηρές) προδιαγραφές μιας μορφής φούγκας και άλλοτε πάλι πολύ πιο ελεύθερα και με έντονη δεξιοτεχνία, εν είδει φαντασίας, με χαρακτηριστική ποικιλία αλλά και απότομες μεταβολές χρονικής αγωγής, μέτρου και υφής από ενότητα σε ενότητα. Επιπλέον, μετά τα μέσα του 17ου αιώνος, ο ίδιος όρος αποδίδεται ενίοτε και σε κομμάτια χαρακτήρος αβρού ύφους (“Galanterien”). Από τις αρχές του 18ου αιώνος,

εντούτοις, πέραν των παραπάνω συνδηλώσεων (οι οποίες σταδιακά τίθενται στο περιθώριο), το *καπρίτσιο* αντιπροσωπεύει πλέον κατά κύριο λόγο την σολιστική καντέντσα, η οποία παρεμβάλλεται – καταγεγραμμένη ή αυτοσχεδιαζόμενη – σε ένα κοντσέρτο· προέκταση της πρακτικής αυτής, μάλιστα, συνιστά η μετέπειτα εμφάνιση αυτόνομων δεξιοτεχνικών κομματιών τύπου σπουδής για βιολί, ως επί το πλείστον, που επεκτείνεται μέχρι τον 19ο αιώνα. Τέλος, από τα μέσα του 18ου αιώνος και έπειτα, ο όρος *καπρίτσιο* χρησιμοποιείται ολοένα και συχνότερα ως συνώνυμος και άρα εναλλακτικός της *φαντασίας*, σε περιπτώσεις έργων σε ελεύθερη μορφή, κυκλικών έργων αλλά και μικρότερων κομματιών χαρακτήρος.

κατακλείδα → βλ. καταληκτική περιοχή / καταληκτικό τμήμα / κατακλείδα / καταληκτική προέκταση

καταληκτική περιοχή / καταληκτικό τμήμα / κατακλείδα / καταληκτική προέκταση

Τμήμα είτε ακόμη μικρότερη δομική μονάδα που εντάσσεται σε μία ευρύτερη ενότητα ή σε ένα μεμονωμένο δομικό τμήμα ή φράση και αποτελεί μία προαιρετικού χαρακτήρος προσθήκη, η οποία έρχεται να προεκτείνει μία δεδομένη πτωτική κατάληξη (κατά κανόνα μία τέλεια ή μία μισή, αλλά ενίοτε και μία ατελή πτώση) προβαίνοντας σε μία ή περισσότερες σύντομες αναδιατυπώσεις της προηγούμενης πτώσεως ή επεκτείνοντας απλώς την καταληκτική της αρμονική λειτουργία (τονική ή δεσπόζουσα). Τα καταληκτικά θέματα / φράσεις / μορφώματα που υλοποιούν την εν λόγω διαδικασία έχουν την τάση να επαναλαμβάνονται άμεσα, είτε αυτούσια είτε τροποποιημένα, ενώ παράλληλα παρατάσσονται συνήθως το ένα αμέσως μετά το άλλο, σε επικάλυψη ή – έστω – χωρίς έντονες τομές ανάμεσά τους και αξιοποιώντας συχνά την πρακτική της αποσπασματοποίησης, με τα εκτενέστερα εξ αυτών να προτάσσονται ακολουθούμενα από ολοένα και πιο σύντομα. Συχνή, εξ άλλου, είναι η αναδρομή της καταληκτικής περιοχής μίας εκθέσεως ή επανεκθέσεως σονάτας σε χαρακτηριστικά στοιχεία του κυρίου θέματος, ενώ σε άλλες περιπτώσεις μπορεί εν προκειμένω να υφίσταται συνάφεια προς το θεματικό υλικό της μεταβάσεως, να εμφανίζονται ενεργητικά μορφώματα που οδηγούν σταδιακά σε ένα δυναμικό αποκορύφωμα (όπως π.χ. συμβαίνει χαρακτηριστικά στις Εισαγωγές του Gioachino Rossini), να εισάγεται ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα είτε ακόμη καινούργιες ζωηρές ή ήπιες θεματικές ιδέες· παράλληλα, σε αρκετές περιπτώσεις η καταληκτική περιοχή δύναται ακόμη να συνδέεται άρρηκτα (με συμφυρμό) και ουσιαστικά να μετατρέπεται λειτουργικά στην πορεία της σε συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα. Βλ. περαιτέρω Caplin (1998: 16 και 122) και Hepokoski & Darcy (2006: 180-191). Πρβλ. ακόμη ψευδής κατακλείδα / καταληκτική προέκταση και coda.

καταληκτική προέκταση → βλ. καταληκτική περιοχή / καταληκτικό τμήμα / κατακλείδα / καταληκτική προέκταση

καταληκτικό θέμα → βλ. καταληκτική περιοχή / καταληκτικό τμήμα / κατακλείδα / καταληκτική προέκταση

καταληκτικό ritornello → βλ. ritornello

καταληκτικό τμήμα → βλ. καταληκτική περιοχή / καταληκτικό τμήμα / κατακλείδα / καταληκτική προέκταση

κίνηση

Εσφαλμένη απόδοση του όρου *movement* / *mouvement* / *movimento* (αλλά *Satz* στα γερμανικά) για το μέρος ενός ευρύτερου μουσικού έργου· ο ίδιος όρος χρησιμοποιείται επίσης εσφαλμένα και για τους *χρόνους* ενός μέτρου.

κλαβεσέν

Ατυχής απόδοση του *τσεμπάλου* (εκ του *clavecin* στα γαλλικά).

κλειδί

Το σύμβολο που εμφανίζεται στην έναρξη ενός πενταγράμμου (αλλά ενίοτε και στο εσωτερικό του, σε περίπτωση αλλαγής) για τον ακριβή προσδιορισμό του τονικού ύψους των φθόγγων που σημειογραφούνται σε αυτό. Ήδη από τον Μεσαίωνα βρίσκονταν σε χρήση τρία βασικά κλειδιά: του Φα (F), του Ντο (C) και του Σολ (G), για να ορίσουν συγκεκριμένα τους φθόγγους φα, ντο΄ ("μεσαίο ντο") και σολ΄ στην γραμμή όπου σημειώνονται. Κατά τις περιόδους της Αναγέννησης και του μπαρόκ, τα κλειδιά αυτά χρησιμοποιούνταν σε πολλές διαφορετικές γραμμές του πενταγράμμου για να δηλώσουν συγκεκριμένες εκτάσεις φωνών (αποφεύγοντας παράλληλα την χρήση πολλών βοηθητικών γραμμών πάνω ή κάτω από αυτές του πενταγράμμου) υπό τις ακόλουθες ονομασίες: "κλειδί του χαμηλού μπάσσου" (φα της πέμπτης γραμμής), "κλειδί του μπάσσου" (φα της τέταρτης γραμμής), "κλειδί του βαρυτόνου" (φα της τρίτης γραμμής αλλά και – σπανιότερα – ντο της πέμπτης γραμμής), "κλειδί του τενόρου" (ντο της τέταρτης γραμμής), "κλειδί της άλτο" (ντο της τρίτης γραμμής), "κλειδί της μέτζο-σοπράνο" (ντο της δεύτερης γραμμής), "κλειδί της σοπράνο" (ντο της πρώτης γραμμής), "κλειδί του βιολιού" (σολ της δεύτερης γραμμής) και "κλειδί του γαλλικού βιολιού" (σολ της πρώτης γραμμής). Σταδιακά, πολλά από αυτά περιέπεσαν σε αχρηστία· σήμερα χρησιμοποιούνται ευρύτατα τα κλειδιά του φα της τέταρτης γραμμής και του σολ της δεύτερης γραμμής (ακόμη και σε μεταφορά στην κάτω οκτάβα, ειδικά για την φωνή του τενόρου), δευτερευόντως δε τα κλειδιά του ντο της τρίτης αλλά και της τέταρτης γραμμής (σε όργανα όπως η βιόλα, το βιολοντσέλλο, το φαγγότto και το τρομπόνι).

Ο ίδιος όρος απαντά ενίοτε και ως ατυχέστατη απόδοση στα ελληνικά του όρου *τονικότητα* (εκ του αγγλικού *key*).

κλειδοκύμβαλο

Παλιομοδίτικη και εγκαταλελειμμένη πλέον απόδοση του ιταλικού όρου *clavicembalo* (= τσέμπαλο) στα ελληνικά του 19ου αλλά και του μεγαλύτερου μέρους του 20ού αιώνος, όπου μάλιστα η εν λόγω ονομασία ταυτίσθηκε εσφαλμένα με το μεταγενέστερο (και σύγχρονο προς την προαναφερθείσα περίοδο) πιάνο! Η παρωχημένη απόδοση του *Καλώς συγκερασμένου πληκτροφόρου* του Johann Sebastian Bach ως *Καλώς συγκερασμένου ~~κλειδοκυμβάλου~~* είναι προσέτι διπλά εσφαλμένη, διότι η εν λόγω συλλογή ούτε γράφηκε για το – επί της ουσίας άγνωστο τότε ακόμα – πιάνο ούτε προοριζόταν αποκλειστικά για το τσέμπαλο, αλλά μπορούσε να εκτελείται σε οποιοδήποτε διαθέσιμο πληκτροφόρο.

κλίμακα

Μία διατονική ή χρωματική, ανιούσα ή κατιούσα σειρά από αλλεπάλληλους φθόγγους που εξαντλεί το εκάστοτε διαθέσιμο φθογγικό υλικό χωρίς παραλείψεις ή ενδιάμεσα κενά. Η επτάφθογγη διατονική κλίμακα που καλύπτει μία πλήρη οκτάβα από έναν θεμέλιο φθόγγο μέχρι την αναπαραγωγή του ιδίου στην υπερκείμενη ή την υποκείμενη ογδόη, ειδικότερα, αποτελεί αναγκαίο όχι όμως και ικανό στοιχείο προσδιορισμού μίας τονικότητος ή ενός τρόπου. Γι' αυτό, η εννοιολογική ταύτιση της *κλίμακας* με την *τονικότητα* (π.χ. η χρήση της διατύπωσης «η κλίμακα της Ντο-μείζονος» ως δήθεν συνώνυμης της εκφράσεως «η τονικότητα της Ντο-μείζονος») είναι *απολύτως εσφαλμένη και απορριπτέα*! Άλλες κλίμακες μπορούν να διαθέτουν λιγότερους ή περισσότερους φθόγγους· π.χ. η *κλίμακα ολόκληρων τόνων* ή *ολοτονική κλίμακα* είναι εξάφθογγη (και περιέχει μόνο διαστήματα τόνου), η *πεντατονική κλίμακα* αποτελείται από πέντε φθόγγους (υπάρχουν πολλών ειδών διαστηματικές διαδοχές), η *οκτατονική κλίμακα* από οκτώ (με

εναλλασσόμενα διαστήματα τόνου και ημιτονίου ή ημιτονίου και τόνου) κ.ο.κ. Πρβλ. απεναντίας αρπισμός.

κομμάτι χαρακτήρος

Είδος της ενόργανης μουσικής, το οποίο υπάγεται στην ευρύτερη κατηγορία της χαρακτηριστικής μουσικής και συνίσταται σε ένα κομμάτι σχετικά σύντομης διάρκειας, γραμμένο ως επί το πλείστον για πληκτροφόρο ή άλλο μεμονωμένο όργανο (ενίοτε όμως και για σύνολα μουσικής δωματίου, για ορχήστρα είτε ακόμη για ένα ή περισσότερα σολιστικά όργανα και ορχήστρα) και συνοδευόμενο από κάποιον γενικό ή ιδιαίτερο τίτλο.

Κατά την περίοδο του μπαρόκ (και ιδίως στο πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνος), τέτοια κομμάτια εμφανίζονται κατά κανόνα ενταγμένα σε σουΐτες παρά ανεξάρτητα, όντας σε μορφή σουΐτας, μενουέττου ή ροντώ και έχοντας τίτλους είτε τελείως αφηρημένους ή, έστω, δηλωτικούς μιας μορφής ή ενός γενικού χαρακτήρος, διάθεσης ή συναισθήματος (όπως π.χ. *aria* / *air*, *rondeau*, *marche*, *echo*, *scherzo*, *burlesca*, *badinerie* / *badinage*, *réjouissance*, *tombeau* / *lamento* κ.λπ.), είτε αναφερόμενους σε ειδικότερα – περισσότερο ή λιγότερο συγκεκριμένα, συχνά δε τελείως υπαινικτικά ή και απόκρυφα – εξωμουσικά εναύσματα, όπως πρόσωπα (πραγματικά ή φανταστικά, αντιπροσωπευτικά εθνών, τόπων, τάξεων ή ομάδων κάθε είδους κ.ά.), ανθρώπινους χαρακτήρες και ιδιοσυγκρασίες, συναισθήματα, καταστάσεις, δραστηριότητες, έργα τέχνης, τοποθεσίες, γεγονότα, ζώα, εικόνες και ηχητικές απεικονίσεις της φύσεως κ.λπ.

Μετά την κλασσική περίοδο, όπου καλλιεργείται ελάχιστα, το κομμάτι χαρακτήρος έρχεται στο προσκήνιο κατά τον 19ο αιώνα, ως ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα είδη του μουσικού ρομαντισμού. Συνήθεις γενικοί τίτλοι, υπό τους οποίους εμφανίζεται πλέον ένα έργο αυτού του είδους, είναι οι εξής: *βαρκαρόλλα*, *εικόνα* ή *σκηνή* (συνήθως με κάποιον συμπληρωματικό προσδιορισμό), *ελεγεία*, *καπρίτσιο*, *κομμάτι* (π.χ. για πιάνο ή για ορχήστρα, είτε με κάποιον επιπρόσθετο προσδιορισμό), *λυρικό κομμάτι*, *μπαγκατέλλα*, *μπαλλάντα*, *νυκτερινό* (nocturne), *ποίημα*, *πρελούδιο*, *ραψωδία*, *ρομάντσα*, *σερενάτα*, *τραγούδι χωρίς λόγια*, *φαντασία* / *φανταστικό κομμάτι*, *τοκκάτα*, *Albumblatt* (*φύλλο λευκώματος*), *arabesque* (*αραβούργημα*), *aubade* (*εωθινό*), *berceuse* (*νανούρισμα*), *église* (*βουκολικό*), *Humoreske* (*χιουμοριστικό κομμάτι*), *impromptu* (*αυτοσχεδιασμός*), *intermezzo* (*ιντερμέδιο*), *Legende* (*θρύλος*), *moment musicaux* (*μουσική στιγμή*), *rêverie* (*ρεμβασμός*), *scherzo* κ.ά.· επίσης, ως χαρακτηριστικά κομμάτια μπορούν να λειτουργήσουν και ποικίλοι χοροί, εμβατήρια, κανόνες, φούγκες και σπουδές (πρωτίστως σπουδές συναυλίας) που γράφονται κατά την ίδια περίοδο, ιδίως μάλιστα όταν αυτά φέρουν και κάποιον ειδικότερο εξωμουσικό τίτλο – ο οποίος σε άλλες, πάλι, περιπτώσεις δηλώνεται αντί οιουδήποτε άλλου γενικότερου τίτλου σε ένα κομμάτι χαρακτήρος, προσδιορίζοντας με αμεσότητα την διάθεση είτε τις εξωμουσικές του συνδηλώσεις. Οι παρατακτικές μορφές (και δη η τριμερής μορφή καθώς και η μορφή μενουέττου) είναι οι επικρατέστερες σε αυτό το ρεπερτόριο, που κυκλοφορεί υπό τύπον ανεξάρτητων κομματιών, συλλογών (ή, πολύ σπανιότερα, σουίτών) αλλά και συνεκτικότερων κύκλων (έργων).

κονσέρτο / κοντσέρτο

Εσφαλμένη παλιομοδίτικη απόδοση του όρου *concert* / *Konzert* / *concerto* για τον θεσμό της συναυλίας· βλ. περαιτέρω μορφή κοντσερτάντε αλλά και Konzertstück.

κοντσέρτο

Είδος αρχικά της φωνητικής και εν συνεχεία της ενόργανης μουσικής, που βασίζεται στην ιδέα της σύμπραξης αλλά και του συναγωνισμού μεταξύ διαφορετικών φωνών είτε οργάνων. Από τα τέλη του 16ου και μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνος, ο όρος αναφέρεται σε έργα για φωνητικά και

πρωτίστως για μεικτά σύνολα φωνών και οργάνων, ως επί το πλείστον θρησκευτικής αλλά και κοσμικής μουσικής· σταδιακά, επικρατεί η σολιστική γραφή για ευάριθμες φωνές και – σε αρκετές περιπτώσεις – όργανα με συνοδεία basso continuo και τελικά το *φωνητικό κοντσέρτο* αφομοιώνεται στο είδος της καντάτας.

Το *ενόργανο κοντσέρτο* διαμορφώνεται κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 17ου αιώνος στην κεντρική και βόρεια Ιταλία, αρχικά ως είδος αντίστοιχο της σονάτας αλλά προορισμένο για ορχήστρα εγχόρδων (με την συμμετοχή δύο είτε περισσότερων οργάνων σε κάθε φωνή), η οποία ενίοτε ενισχύεται και από μία ή περισσότερες τρομπέτες· τα έργα αυτά προσδιορίζονται συνήθως ως *concerti ripieni*, μπορούν να έχουν ομοφωνική, μιμητική ή αντιφωνική υφή και αποτελούνται από αλλεπάλληλα μέρη γοργής και αργής χρονικής αγωγής κατά τις προδιαγραφές της σονάτας αλλά και της sinfonia (Εισαγωγής) της εποχής. Ένας δεύτερος τύπος κοντσέρτου, το λεγόμενο *concerto grosso*, καλλιεργείται σχεδόν παράλληλα στην Ρώμη (από τον Arcangelo Corelli) και συνίσταται στον περίπου αντιφωνικό χειρισμό δύο διαφορετικών ομάδων οργάνων: του “concertino”, το οποίο αποτελείται από τις τυπικές δυνάμεις μίας τρίο-σονάτας (δύο βιολιά και τσέλλο συν λαούτο ή άλλο πολυφωνικό όργανο για το basso continuo) και του “ripieno” ή “concerto grosso”, που έγκειται σε μία πολυμελέστερη ορχήστρα εγχόρδων· η ομάδα των σολιστικών οργάνων άλλοτε συμπράττει με την υπόλοιπη ορχήστρα και άλλοτε ακούγεται μόνη της, δημιουργώντας έντονες δυναμικές – όχι όμως και υφολογικές – διαφοροποιήσεις στην εξέλιξη ενός μέρους. Αντίθετα, στο *σολιστικό κοντσέρτο*, που αναπτύσσεται από τα τέλη του 17ου αιώνος σε πόλεις του ιταλικού βορρά (πρωτίστως από τον Giuseppe Torelli στην Μπολόνια), ένα βιολί (ενίοτε όμως και δύο) ξεχωρίζει κατά διαστήματα από την υπόλοιπη ορχήστρα εγχόρδων εξυφαίνοντας περάσματα περισσότερο δεξιοτεχνικής γραφής.

Ο τελευταίος από τους τρεις παραπάνω τύπους κοντσέρτου έμελλε να αναπτυχθεί πολύ περισσότερο από τους προηγούμενους κατά το πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνος, τόσο στην Ιταλία όσο και στην Γερμανία αλλά και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες (ελάχιστα όμως στην Γαλλία, όπου το είδος παρέμεινε κατ’ ουσίαν ξένο μέχρι το 1730 περίπου). Πρότυπο απετέλεσαν εν προκειμένω τα κοντσέρτα του Antonio Vivaldi για σόλο βιολί ή άλλο όργανο (όπως π.χ. τσέλλο, φλάουτο, όμποε, φαγγόττο κ.λπ.), τα οποία εδραίωσαν την μορφή του κοντσέρτου του μπαρόκ σε τρία μέρη: τα δύο εξωτερικά είναι γοργής χρονικής αγωγής και σε μορφή ritornello, ενώ το αργό μεσαίο μέρος μπορεί εναλλακτικά – και δη με μεγάλη συχνότητα – να διαμορφώνεται σε διμερή μορφή σουΐτας, πλαισιωμένη ή μη από εναρκτήριο και καταληκτικό ritornello. Ο βαθμός της σολιστικής δεξιοτεχνίας βαίνει προοδευτικά αυξανόμενος και μία (καταγεγραμμένη) καντέντσα κάνει πολύ σποραδικά την εμφάνισή της προς το τέλος ενός γρήγορου μέρους. Οι ίδιες προδιαγραφές εφαρμόζονται επίσης σε πληθώρα κοντσέρτων για δύο είτε περισσότερα (ίδια ή διαφορετικά μεταξύ τους) σολιστικά όργανα και ορχήστρα εγχόρδων, τα οποία δεν ανήκουν απαραίτητα στον τύπο του concerto grosso, που καλλιεργείται παράλληλα κατά την ίδια περίοδο (κυρίως στην Ιταλία αλλά και στην Αγγλία), διατηρώντας εν πολλοίς τα παλαιότερα χαρακτηριστικά του είδους (έχοντας δηλαδή περισσότερα μέρη, εν είδει σονάτας, τα οποία δεν βασίζονται στην μορφή του ritornello αλλά σε πιο ελεύθερες και κατά κανόνα πυκνότερες εναλλαγές tutti – solo). Ούτε το concerto ripieno (για έγχορδα και basso continuo) εξαφανίζεται τελείως από το ρεπερτόριο, καθώς επιβιώνει κυρίως στην Ιταλία, αφομοιώνοντας ενίοτε και την μορφή του ritornello. Θα πρέπει ακόμη να σημειωθεί ότι κατά τις επιταγές του γερμανικού μεικτού ύφους, στην Γερμανία το πρότυπο του Vivaldi για το κοντσέρτο συνδυάζεται σε αρκετές περιπτώσεις και με γαλλικές επιρροές, όπως φανερώνει η προσθήκη ενός αργού εναρκτήριου μέρους υπό τύπον γαλλικής Εισαγωγής ή μερών χορευτικού χαρακτήρος (ενίοτε και σε μορφή ροντώ), ενώ η υφή καθίσταται κατά κανόνα πιο πολυφωνική (ακόμη και φουγκοειδής / fugato) και εν γένει πυκνότερη, τόσο εντός των ritornelli όσο και – πρωτίστως – στην ορχηστρική συνοδεία των σολιστικών τμημάτων. Επιπλέον, κοντσέρτα για πληκτροφόρα όργανα αρχίζουν να κάνουν τακτικά την εμφάνισή τους στο έργο των Johann Sebastian Bach και Georg Friedrich Händel.

Από τα μέσα του 18ου αιώνος και χάρη στην συμβολή του Giuseppe Tartini αλλά πρωτίστως του Carl Philipp Emanuel Bach, η μορφή του κοντσέρτου εκσυγχρονίζεται, συνδυάζοντας την αρχή του ritornello με τις προδιαγραφές της μορφής σονάτας στους μεικτούς τύπους σονάτας κοντσέρτου της κλασσικής περιόδου. Τα μέρη ενός κλασσικού κοντσέρτου παραμένουν σχεδόν πάντοτε τρία, όπως και κατά την προηγούμενη περίοδο του μπαρόκ, ενώ η καντέντσα εισάγεται τακτικά εν είδει αυτοσχεδιασμού, αρχικά σε μεσαία αργά μέρη (τα οποία όμως από τα μέσα της δεκαετίας του 1770 και έπειτα παρουσιάζονται πλέον ολοένα και συχνότερα υπό τύπον romance) και εν συνεχεία και σε γρήγορα εναρκτήρια είτε τελικά μέρη (για τα οποία προς το τέλος του αιώνος οι δομικές επιλογές διευρύνονται όχι μόνο με ποικίλες παρατακτικές μορφές, όπως στην περίπτωση των αργών μερών, αλλά και με τις μεικτές μορφές ροντώ-σονάτας και ρόντο-σονάτας). Τα περισσότερα κοντσέρτα που γράφονται στα μέσα του 18ου αιώνος είναι για βιολί ή για φλάουτο, όμως σταδιακά το πληκτροφόρο (τσέμπαλο και αργότερα φορτεπιάνο / πιάνο) κερδίζει έδαφος και καθίσταται το επικρατέστερο σολιστικό όργανο μέχρι τα πρώτα χρόνια του 19ου αιώνος. Παράλληλα, το σχετικό ρεπερτόριο εμπλουτίζεται με κοντσέρτα για κάθε άλλο – συνηθισμένο αλλά και τελείως ασυνήθιστο – όργανο, απευθυνόμενα σε κάθε είδους εκτελεστές (από αρχάριους και ερασιτέχνες μέχρι δεξιοτέχνες επαγγελματίες μουσικούς), καθώς και με πολυάριθμα έργα για δύο ή τρία – ίδια ή διαφορετικά – σολιστικά όργανα και ορχήστρα (τα λεγόμενα “διπλά” και “τριπλά κοντσέρτα”), τα οποία, εάν δεν ανήκουν στην ξεχωριστή παράδοση της sinfonia / symphonie concertante και του concertone, έχουν τα ίδια ακριβώς χαρακτηριστικά με τα κοντσέρτα για ένα σολιστικό όργανο. Επιπλέον, οι δυνάμεις της ορχήστρας σταδιακά εμπλουτίζονται με πνευστά και κρουστά όργανα, ενώ ειδικά στα ώριμα κοντσέρτα του Wolfgang Amadeus Mozart (και δευτερευόντως σε αυτά του Ludwig van Beethoven) ο ρόλος της ορχήστρας έρχεται πλέον σε αξιοθαύμαστη ισορροπία με το σολιστικό μέρος.

Κατά την δεύτερη, τρίτη και τέταρτη δεκαετία του 19ου αιώνος, το είδος του (ρομαντικού) κοντσέρτου απετέλεσε ως επί το πλείστον μέσο επίδειξης της δεξιοτεχνίας του εκάστοτε σολίστα-συνθέτη στο ευρύ κοινό των συμφωνικών συναυλιών, διατηρώντας – και απλουστεύοντας – την μορφή που είχε και κατά τον ώριμο κλασσικισμό με επουσιώδεις χαρακτηριστικές μεταβολές (π.χ. οι σολιστικές ενότητες μιας μορφής σονάτας κοντσέρτου επιστεγάζονται πλέον με μακροσκελή δεξιοτεχνικά περάσματα που προσομοιάζουν σε σπουδές τεχνικής, η καντέντσα εγκαταλείπεται μαζί με την πρακτική του αυτοσχεδιασμού, ενώ το αργό μέρος είναι συνήθως σύντομο και οδηγεί απευθείας στο επόμενο), ενόσω ο ρόλος της ορχήστρας υποβαθμίζεται αισθητά, πέραν του λαμπερού και συνήθως ιδιαίτερα εκτενούς εναρκτήριου ritornello (τα υπόλοιπα τείνουν, απεναντίας, να καταστούν ολοένα και πιο σύντομα). Ως αντίδραση σε αυτήν την πορεία παρακμής και αυξανόμενου επιγονισμού, ο Carl Maria von Weber αντιπροτείνει στην κατ’ ουσίαν παρωχημένη εν τη γενέσει της μορφή του ρομαντικού *δεξιοτεχνικού κοντσέρτου* αυτήν της μονομερούς φαντασίας σε κυκλική μορφή, ο Felix Mendelssohn-Bartholdy αφαιρεί τα ritornelli και μετουσιώνει το τυπικό τριμερές κοντσέρτο σε σονάτα για σολιστικό όργανο και ορχήστρα, ούτως ειπείν, αποκαθιστώντας εν πολλοίς και την μεταξύ τους ισορροπία, ενώ ο Henry Litolff επεκτείνει κατόπιν την ιδέα αυτή προς την κατεύθυνση της συμφωνίας, εισηγούμενος τον τετραμερή τύπο του *συμφωνικού κοντσέρτου* που περιλαμβάνει και ένα scherzo (ως δεύτερο ή τρίτο μέρος). Όλες οι παραπάνω προοπτικές καλλιεργούνται παράλληλα από τα μέσα του 19ου αιώνος και έπειτα, από κοινού με την συστηματικότερη εφαρμογή της κυκλικής μορφής και σε κοντσέρτα αποτελούμενα από δύο έως τέσσερα μέρη, αφ’ ενός, αλλά και την μερική (επιλεκτική) αναβίωση τόσο των ritornelli όσο και της σολιστικής καντέντσας, αφ’ ετέρου (η τελευταία δύναται να παρεμβληθεί πλέον σε οποιοδήποτε σημείο του έργου, όντας πλήρως καταγεγραμμένη). Τα περισσότερα κοντσέρτα αλλά και πολλά ανάλογα μικρότερα έργα, όπως π.χ. ανεξάρτητες σειρές παραλλαγών, φαντασίες και κομμάτια χαρακτήρος *εν είδει κοντσέρτου* (ενίοτε προσδιοριζόμενα υπό τον τίτλο “Konzertstück” ή “concertino”), που γράφονται από τον 19ο αιώνα μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνος είναι για πιάνο, ακολουθούμενα ποσοτικώς από εκείνα για βιολί και για βιολοντσέλλο, ενώ αυτά για κλαρινέττο και για άλλα σολιστικά όργανα παρουσιάζονται πολύ πιο σποραδικά στο ρεπερτόριο, εξίσου όπως και τα ανάλογα έργα για δύο έως τέσσερα – συνήθως διαφορετικά παρά ίδια – σολιστικά όργανα και

ορχήστρα. Τέλος, στον 20ό αιώνα κάνει την εμφάνισή του και το *κοντσέρτο για ορχήστρα*, ως ελεύθερη αναβίωση των παλαιότερων και επί μακρόν παραμελημένων τύπων του concerto grosso αλλά και του concerto ripieno, ενώ θα πρέπει να σημειωθεί γενικότερα και η αρκετά συχνή τάση συρρίκνωσης της ορχήστρας σε ένα σύνολο εγχόρδων είτε πνευστών ("ορχήστρα δωματίου") κατά την ίδια περίοδο.

Η εμφάνιση έργων προγραμματικής μουσικής εν είδει κοντσέρτου παραμένει πολύ σποραδική από το μπαρόκ μέχρι τον 20ό αιώνα· κάπως συχνότερη, αντίθετα, είναι η παρουσία κοντσέρτων με πιο ασαφείς εξωμουσικές αναφορές, αντιπροσωπευτικών δηλαδή της χαρακτηριστικής μουσικής. Σπανιότατες, τέλος, είναι οι περιπτώσεις έργων για σολιστικό όργανο, ορχήστρα και χορωδία (από τις αρχές του 19ου αιώνος).

κοράλ

Ατυχής και ανεπαρκής απόδοση του χορικού στα ελληνικά.

κορώνα

Ένα μουσικό σύμβολο (𝄐) με πολλαπλές σημασίες. Σημειώνεται πάνω ή κάτω (ανεστραμμένο) από έναν φθόγγο, μία συγχορδία ή μία παύση για να υποδείξει α) την χρονική παράταση (επέκταση) της εμφανιζόμενης ρυθμικής αξίας, β) την παρεμβολή μίας αυτοσχέδιας καντέντσας ή Eingang, αλλά και γ) το σημείο στο οποίο ολοκληρώνεται ένας κανόνας, μία φράση (σε χορικά) είτε ακόμη η αρχική ενότητα (ή τμήμα) κατά την da capo επαναφορά της σε μία μορφή άριας da capo, σε μία μορφή ritornello ή σε μία μορφή ρόντο ή ροντώ.

κουαρτέττο

Είδος της μουσικής δωματίου για τέσσερεις εκτελεστές οργάνων. Το *κουαρτέττο εγχόρδων* συνιστά ένα από τα σημαντικότερα είδη όχι μόνον της μουσικής δωματίου αλλά και της έντεχνης μουσικής εν γένει· ήδη από τα μέσα του 18ου αιώνος παγιώθηκε ως σύνολο για δύο βιολιά, βιόλα και τσέλλο με την απόδοση ισότιμου – κατά το μάλλον ή ήττον – ρόλου σε όλα τα όργανα (ή, λιγότερο συχνά, με την σολιστική αξιοποίησή τους εκ περιτροπής και εν είδει διαλόγου ή με την ανάδειξη ειδικά του πρώτου βιολιού ως σολιστικού οργάνου *με συνοδεία* από τα υπόλοιπα έγχορδα στα λεγόμενα "quatuors concertants" και "quatuors brillants", αντίστοιχα), ενώ κατά τον 19ο αιώνα καλλιεργήθηκε πλέον ως είδος περίβλεπτο και εφάμιλλο της συμφωνίας. Εναλλακτικές δυνατότητες για την συγκρότηση συνόλων αποτελούμενων από τέσσερα έγχορδα κάνουν πολύ σπάνια την εμφάνισή τους στο ρεπερτόριο (π.χ. για τρία βιολιά και τσέλλο, για βιολί, δύο βιόλες και τσέλλο ή για βιολί, βιόλα και δύο τσέλλα). Τα σύνολα για τέσσερα πνευστά όργανα ουδέποτε παγιώθηκαν: σε αυτήν την κατηγορία απαντούν ακόμη και έργα για τέσσερα ίδια όργανα (π.χ. για τέσσερα φλάουτα, για τέσσερα κόρνα ή για τέσσερα τρομπόνια), αν και συνήθως συνδυάζονται ζεύγη διαφορετικών οργάνων (φέρ' ειπείν, δύο φλάουτα ή όμποε ή αγγλικά κόρνα ή κλαρινέττα και δύο κόρνα – πρβλ. και Harmoniemusik) ή τρία και τέσσερα διαφορετικά πνευστά (π.χ. σε σύνολα αποτελούμενα από φλάουτο, δύο κόρνα και φαγγόττο, από φλάουτο ή όμποε, κλαρινέττο, κόρνο και φαγγόττο, από φλάουτο, όμποε, κλαρινέττο και φαγγόττο κ.λπ.). Πολλά κουαρτέττα έχουν γραφεί επίσης για μεικτά σύνολα πνευστών και εγχόρδων, ως επί το πλείστον στην βάση ενός τυπικού κουαρτέττου εγχόρδων αλλά με ένα ή δύο πνευστά να παίρνουν την θέση του ενός ή και των δύο βιολιών (π.χ. σε ένα κουαρτέττο για φλάουτο ή όμποε ή κλαρινέττο, βιολί, βιόλα και τσέλλο ή κοντραμπάσσο, το οποίο μπορεί κάλλιστα να αναφέρεται – χάριν συντομίας – και ως *κουαρτέττο με φλάουτο / όμποε / κλαρινέττο* ή *για φλάουτο / όμποε / κλαρινέττο και έγχορδα*, ποτέ όμως απλώς ως ~~κουαρτέττο για φλάουτο / όμποε / κλαρινέττο~~· επίσης, σε ένα κουαρτέττο για δύο φλάουτα ή ένα φλάουτο και ένα όμποε συν βιόλα και τσέλλο κ.λπ.). Από την άλλη πλευρά, η σύνθεση έργων *για πληκτροφόρο με*

συνοδεία – ενίοτε τελείως προαιρετική (ad libitum) – δύο βιολιών και τσέλλου ή κοντραμπάσσου κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνος οδήγησε σταδιακά στην καθιέρωση του είδους του *κουαρτέττου με πληκτροφόρο* (όχι ~~για πληκτροφόρο~~!), όπου το πληκτροφόρο συνδυάζεται με ένα τρίο εγχόρδων (για βιολί, βιόλα και τσέλλο) ή – σε πολύ πιο σπάνιες περιπτώσεις – με ένα μεικτό σύνολο (π.χ. βιολί, κλαρινέττο και τσέλλο) ή ένα αμιγές σύνολο πνευστών (π.χ. κλαρινέττο, κόρνο και φαγγόττο ή όμποε, κλαρινέττο και φαγγόττο). Σε κάθε περίπτωση, τα έργα μουσικής δωματίου για τέσσερα όργανα ακολουθούν κατά κανόνα την οργάνωση ενός divertimento ή μιας σονάτας, αν και κατά τον 19ο και 20ό αιώνα εμφανίζονται παράλληλα και ανεξάρτητα κομμάτια τύπου θέματος με παραλλαγές ή εν είδει φαντασίας, καθώς και ποικίλα κομμάτια χαρακτήρος αλλά και χοροί για τέτοια σύνολα. Για την περίπτωση του *διπλού κουαρτέττου*, βλ. οκτέττο.

Στην φωνητική μουσική, ένα *κουαρτέττο* μπορεί να είναι γραμμένο μόνο για τέσσερεις φωνές – σχεδόν πάντοτε διαφορετικής εκτάσεως – χωρίς συνοδεία, αν και κατά κανόναν υπονοείται η ενόργανη συνοδεία του από basso continuo, πληκτροφόρο, οποιοδήποτε οργανικό σύνολο ή ορχήστρα. Επιπλέον, ένα φωνητικό κουαρτέττο ενδέχεται να αποτελεί αυτοτελή σύνθεση (π.χ. τραγούδι για τέσσερεις φωνές χωρίς συνοδεία ή με συνοδεία basso continuo / πιάνου σε στροφική ή σε ελεύθερη μορφή, κανόνας ή μοτέττο για τέσσερεις φωνές κ.λπ.) ή να παρουσιάζεται ως μέρος είτε ενότητα στο πλαίσιο ευρύτερου έργου (όπως π.χ. όπερας, ορατορίου, Λειτουργίας κ.λπ.), ως επί το πλείστον σε ελεύθερη μορφή.

κουϊντέττο

Είδος της μουσικής δωματίου για πέντε εκτελεστές οργάνων. Το *κουϊντέττο εγχόρδων* καλλιεργήθηκε από τα μέσα του 18ου αιώνος παράλληλα σε δύο βασικούς τύπους, ήτοι για δύο βιολιά, δύο βιόλες και τσέλλο καθώς και για δύο βιολιά, βιόλα και δύο τσέλλα· πρόκειται, κατ' ουσίαν, για ένα τυπικό κουαρτέττο εγχόρδων με επιπρόσθετη βιόλα ή τσέλλο, ο ρόλος των οποίων είναι κατά κανόνα σχεδόν ισάξιος με εκείνον του πρώτου βιολιού (υπάρχουν ωστόσο και έργα, γραμμένα κυρίως στις αρχές του 19ου αιώνος, για σόλο βιολί ή τσέλλο *με συνοδεία* κουαρτέττου εγχόρδων). Ενίοτε, το – μοναδικό ή το δεύτερο – τσέλλο του συνόλου αντικαθίσταται από ένα κοντραμπάσσο, ενώ κουϊντέττα για τρία βιολιά, βιόλα και τσέλλο ή για ένα βιολί, δύο βιόλες και δύο τσέλλα απαντούν πολύ σπάνια στο ρεπερτόριο της μουσικής δωματίου. Το είδος του *κουϊντέττου πνευστών*, για φλάουτο, όμποε, κλαρινέττο, κόρνο και φαγγόττο, εδραιώθηκε στις αρχές του 19ου αιώνος, πρωτίστως χάρη στην συστηματική συμβολή του Anton Reicha· υπάρχουν όμως και άλλα σύνολα για πέντε πνευστά όργανα, όπως π.χ. εκείνα με ζεύγη όμποε ή κλαρινέττων και κόρνων συν ένα φαγγόττο στην προγενέστερη Harmoniemusik αλλά και το πολύ μεταγενέστερο *κουϊντέττο για χάλκινα πνευστά*, το οποίο κατά κανόναν αποτελείται από δύο τρομπέτες, κόρνο, τρομπόνι και τούμπα ή μπάσσο τρομπόνι. Ανάμεσα στα μεικτά σύνολα για πέντε έγχορδα και πνευστά όργανα δεσπόζουν οι περιπτώσεις έργων για ένα πνευστό – ιδίως κλαρινέττο ή κόρνο – και κουαρτέττο εγχόρδων (υπό την ονομασία *κουϊντέττο με κλαρινέττο / κόρνο* ή *κουϊντέττο για κλαρινέττο / κόρνο και έγχορδα*, ποτέ όμως ως ~~κουϊντέττο για κλαρινέττο / κόρνο~~!) ή, αποκλειστικά κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνος, για ένα τρίο εγχόρδων (ως επί το πλείστον για δύο βιολιά και τσέλλο ή κοντραμπάσσο) και δύο κόρνα, αλλά υπάρχουν και κάμποσοι άλλοι, πιο ευκαιριακοί συνδυασμοί οργάνων (όπως π.χ. φλάουτο, όμποε, βιολί, βιόλα και κοντραμπάσσο κ.λπ.). Επιπλέον, το *κουϊντέττο με πληκτροφόρο* (όχι ~~για πληκτροφόρο~~!) ως σταθερός συνδυασμός ενός πληκτροφόρου (συνήθως πιάνου, σε *κουϊντέττα με πιάνο*) με ένα κουαρτέττο εγχόρδων καθιερώθηκε επί της ουσίας μετά τις αρχές του 19ου αιώνος· μέχρι τότε γράφονταν έργα για πληκτροφόρο και οιονδήποτε άλλο συνδυασμό τεσσάρων οργάνων (ενίοτε απλώς συνοδευτικών / ad libitum), τα οποία μπορούσαν είτε να είναι μονάχα έγχορδα (π.χ. βιολί, βιόλα, τσέλλο και κοντραμπάσσο) ή πνευστά (π.χ. όμποε, κλαρινέττο, κόρνο και φαγγόττο), είτε – συνηθέστερα – να συγκροτούν ένα μεικτό σύνολο (π.χ. με βιολί ή φλάουτο, όμποε, βιόλα και τσέλλο ή με βιολί, δύο κόρνα και τσέλλο κ.ά.). Τα έργα μουσικής δωματίου για πέντε όργανα ακολουθούν εν γένει την οργάνωση ενός divertimento ή μιας σονάτας,

αν και κατά τον 19ο και 20ό αιώνα εμφανίζονται παράλληλα και ανεξάρτητα κομμάτια (π.χ. εν είδει θέματος με παραλλαγές, φαντασίας, κομματιού χαρακτήρος ή χορού) για τέτοια σύνολα.

Στην φωνητική μουσική, ένα *κουϊντέττο* μπορεί να είναι γραμμένο μόνο για πέντε φωνές – άλλες εξ αυτών της ιδίας και άλλες διαφορετικής εκτάσεως – χωρίς συνοδεία, αν και συχνότερα υπονοείται η ενόργανη συνοδεία του από basso continuo, πληκτροφόρο, οποιοδήποτε οργανικό σύνολο ή ορχήστρα. Επιπλέον, ένα φωνητικό κουϊντέττο ενδέχεται να αποτελεί αυτοτελή σύνθεση (π.χ. τραγούδι για πέντε φωνές χωρίς συνοδεία ή με συνοδεία basso continuo σε στροφική ή σε ελεύθερη μορφή, κανόνας ή μοτέττο για πέντε φωνές κ.λπ.) ή να παρουσιάζεται ως μέρος είτε ενότητα στο πλαίσιο ευρύτερου έργου (όπως π.χ. μιας όπερας), ως επί το πλείστον σε ελεύθερη μορφή.

κυκλική μορφή / κυκλικό έργο

Η *κυκλικότητα* της οργάνωσης μιας μουσικής μορφής ή ενός ευρύτερου μουσικού έργου έγκειται, υπό την αυστηρή έννοια, στην εμφάνιση του ιδίου θεματικού υλικού στην αρχή και στο τέλος τους, πράγμα το οποίο βρίσκει όντως εφαρμογή στο ρεπερτόριο και, ειδικότερα, τόσο στο πλαίσιο ενός μεμονωμένου μέρους (γραμμένου π.χ. σε μορφή άριας da capo ή σε μορφή ροντώ, ενδεχομένως όμως και σε μορφή ritornello, σε μορφή μενουέττου με trio ή σε μορφή παραλλαγών με da capo τελική επαναφορά του θέματος, καθώς και σε κάθε άλλη μορφή που ολοκληρώνεται με μία καταληκτική αναδρομή στην επικεφαλής θεματική της ιδέα) όσο και σε έργα που αποτελούνται από περισσότερα μέρη (δια της μερικής αναδρομής του τελικού μέρους στο εναρκτήριο ή ακόμη και της επανάληψης ολόκληρου του εναρκτήριου μέρους ως καταληκτικού). Κατά κανόναν, όμως, η έννοια της κυκλικότητας αναφέρεται σε ποικίλες περαιτέρω δυνατότητες και πρακτικές, οι οποίες προσδίδουν διαφορετικό βαθμό συνοχής στις εκάστοτε μουσικές συνθέσεις.

Κατ' αρχάς, ένα έργο που αποτελείται από δύο είτε περισσότερα μέρη (του είδους της Λειτουργίας, της καντάτας, της σονάτας, της σουΐτας, του κοντσέρτου, της συμφωνίας κ.λπ.) βασίζεται σε μία τονικότητα αναφοράς, στην οποίαν εμφανίζονται όλα ή ορισμένα από τα μέρη του αλλά πάντως *σχεδόν υποχρεωτικά* τα δύο εξωτερικά (το πρώτο και το τελευταίο), προκειμένου το έργο να ολοκληρωθεί επανερχόμενο κυκλικά στην τονική βάση που απετέλεσε και την αφετηρία του (σε διαφορετική περίπτωση γίνεται λόγος περί προοδευτικής τονικότητος). Ωστόσο, επειδή η τακτική αυτή συνιστά αυτονόητη – κατά το μάλλον ή ήττον – αρχή διαμόρφωσης για τα περισσότερα είδη και έργα πρωτίστως του ενόργανου αλλά δευτερευόντως και του φωνητικού ρεπερτορίου από την εποχή της Αναγέννησης μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνος, η επίκληση της έννοιας της *κυκλικής μορφής* καθίσταται εν προκειμένω μάλλον καταχρηστική.

Τα μέρη ενός έργου κατά κανόνα δεν συνδέονται μεταξύ τους, αλλά παρατάσσονται το ένα μετά το άλλο, όντας το καθένα αυτοτελές και ολοκληρωμένο. Εντούτοις, υπάρχει και η δυνατότητα ένα μέρος να οδηγήσει απευθείας στο επόμενο χωρίς διακοπή (με την υπόδειξη *attacca* επί της παρτιτούρας), είτε διατηρώντας την δομική του αυτοτέλεια και την αρμονική του κλειστότητα, είτε αίροντάς τες με την εφαρμογή τριών διαφορετικών συνθετικών μεθόδων: α) μετά την οριστική δομική και αρμονική αποπεράτωση του μέρους προστίθεται ένα ακροτελεύτιο συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο· β) στο σημείο όπου ολοκληρώνεται η μορφή του μέρους αποφεύγεται η πραγματοποίηση μίας οριστικής πτωτικής κατάληξης, ούτως ώστε αρμονικά να προετοιμασθεί η άμεση έλευση του επομένου· γ) η μορφή του μέρους απομένει ημιτελής (π.χ. μία μορφή σονάτας διακόπτεται οριστικά μετά την έκθεση ή την επεξεργασία της, μία άρια διακόπτεται οριστικά από το επερχόμενο ρετσιτατίβο ή χορωδιακό κ.λπ.), οδηγώντας απευθείας στην έναρξη του επόμενου μέρους. Οι τρεις αυτές μέθοδοι για την δημιουργία δύο (ή περισσότερων) αλληλένδετων μερών εφαρμόζονται σε πολλά έργα από τον 17ο αιώνα και έπειτα, ενισχύοντας την συνολική τους συνοχή (ή υπακούοντας και σε κάποια προγραμματική σκοπιμότητα)· ωστόσο, και σε αυτήν την περίπτωση, σπανίως γίνεται λόγος για *κυκλική μορφή*.

Η *κυκλική μορφή* αναγνωρίζεται λοιπόν πρωτίστως στις περιπτώσεις εκείνες όπου ένα ή περισσότερα τμήματα, θέματα ή μορφώματα (ενδεχομένως και απλά μοτίβα, καίτοι η περίπτωση αυτή δεν διαθέτει πάντοτε επαρκή πειστικότητα) κάποιου προηγούμενου μέρους (συνήθως – αλλά διόλου αποκλειστικά – του εναρκτήριου) επανέρχονται σε ένα τουλάχιστον από τα επόμενα μέρη (συχνότατα στο τελευταίο και δη στην coda αυτού) του ιδίου έργου, είτε αυτούσια είτε παρηλλαγμένα ή ακόμη και μεταμορφωμένα. Η εν λόγω πρακτική είναι γνωστή ήδη από την Αναγέννηση, στον βαθμό π.χ. που ένα cantus firmus χρησιμεύει ως βάση και παρατίθεται σε όλα τα μέρη μίας Λειτουργίας ή η ίδια μελωδική ιδέα είτε γραμμή μπάσσου παρουσιάζεται μεταμορφωμένη (τουτέστιν προσαρμοσμένη σε διαφορετική χρονική αγωγή, μέτρο είτε ρυθμό) σε δύο ή περισσότερους διαφορετικούς χορούς στο πλαίσιο μίας σουΐτας κ.λπ.· παρέμεινε δε σε χρήση καθ' όλην την περίοδο του μπαρόκ (π.χ. στο είδος της canzona), ενώ σποραδικά βρίσκει εφαρμογή και σε έργα της κλασσικής περιόδου. Ωστόσο, οι κυκλικές αναδρομές σε προηγούμενα μέρη αποκτούν πολύ πιο σταθερή θέση στο ρεπερτόριο του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνος, όπου η χρήση "υπομνηστικών" και "καθοδηγητικών μοτίβων" (βλ. "Erinnerungsmotiv" και "Leitmotiv", αντίστοιχα) αλλά και η τεχνική της θεματικής μεταμόρφωσης μίας βασικής / κεντρικής / "έμμονης" ιδέας ("idée fixe") αποτελούν την πεμπτουσία πολλών έργων τόσο της φωνητικής όσο και της ενόργανης – απόλυτης αλλά και προγραμματικής – μουσικής ιδίως της ύστερης ρομαντικής περιόδου. Παράλληλα, στο πλαίσιο του είδους της φαντασίας αλλά και της σονάτας καλλιεργούνται επίσης έργα κυκλικής μορφής που αποτελούνται μονάχα από ένα σύνθετο μέρος, το οποίο αφομοιώνει πλήρως ή αποσπασματικά την μορφή και τον χαρακτήρα των διαδοχικών μερών μίας τυπικής σονάτας.

κύκλος (έργων)

Ένας αριθμός από ομοειδή αυτοτελή μουσικά έργα, όπως π.χ. κομμάτια χαρακτήρος για πιάνο ή τραγούδια για φωνή και πιάνο, που είναι βασισμένα σε κοινή θεματολογία είτε διαθέτουν κάποιαν άλλη (εξωμουσική ή εγγενώς μουσική) συνάφεια μεταξύ τους και γι' αυτό έχουν τοποθετηθεί από τον ίδιο τον δημιουργό τους σε μία συγκεκριμένη αλληλουχία στο πλαίσιο του συνολικού κύκλου (που μπορεί κάλλιστα να διέπεται και από χαρακτηριστικές πρακτικές οργάνωσης ενός κυκλικού έργου). Σε αντίθεση με τα έργα ή τα κομμάτια που απαρτίζουν μία μουσική συλλογή ή ανθολογία, τα οποία μπορούν να αποσπασθούν από αυτήν κατά βούλησιν και να εκτελεσθούν ανεξάρτητα το ένα από το άλλο ή σε τυχαία σειρά ανάλογα με τις εκάστοτε περιστάσεις, ένας κύκλος έργων είναι προορισμένος για να παρουσιάζεται ως ενιαίο σύνολο με την μορφή που τον έχει οργανώσει ο συνθέτης, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τα μέρη ενός ευρύτερου έργου (π.χ. μιας σονάτας ή μιας όπερας κ.ο.κ.).

κύρια περιοχή

Δύο ή περισσότερα κύρια θέματα σε διαδοχή, καθένα εκ των οποίων μπορεί να καταλήγει σε τέλεια, ατελή ή μισή πτώση στην κύρια τονικότητα. Μία τέτοια "ομάδα κυρίων θεμάτων" ή "κύρια θεματική ομάδα" (όπως επίσης αναφέρεται εναλλακτικά) μπορεί να υποκαταστήσει ένα μεμονωμένο κύριο θέμα, ιδίως στο πλαίσιο μιας μορφής σονάτας.

κύρια τονικότητα → βλ. τονικότητα: κύρια

κύριο θέμα → βλ. θέμα: κύριο

λαϊκή μουσική → βλ. έντεχνη μουσική

λεβάρε

Αποτυχημένη και ανεπαρκής απόδοση του ιταλικού όρου *levare* για την άρση του μέτρου.

Λειτουργία

Είδος της φωνητικής μουσικής και δη το σπουδαιότερο απ' όσα καλλιεργούνται στο πλαίσιο της ρωμαιοκαθολικής θρησκευτικής μουσικής. Πρόκειται για την μελοποίηση των σταθερών κειμένων που εμπεριέχονται στην Θεία Ευχαριστία ή Λειτουργία (το λεγόμενο "ordinarium missae"): I. Kyrie [eleison] («Κύριε ἐλέησον»), II. Gloria [in excelsis Deo] («Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ»), III. Credo (Σύμβολο της Πίστεως), IV. Sanctus & Benedictus («Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος» & «Εὐλογημένος»), V. Agnus Dei («Ὁ ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ») και, προαιρετικά, [VI/1.] Ite, missa est («Ἴτε, ἀπόλυσίς ἐστι») ή [VI/2.] Benedicamus Domino («Εὐλογήσομεν τὸν Κύριον»)· αντίθετα, τα μέρη του "proprium missae", ήτοι το introitus (εισοδικό), το graduale (τροπάριο) που ακολουθείται από alleluia ή tractus (καλοφωνικός ψαλμός), το offertorium (χερουβικό) και το communio (κοινωνικό), των οποίων το κείμενο μεταβάλλεται ανάλογα με την εορταστική περίσταση, μελοποιούνται κατά κανόναν ως αυτοτελή μοτέττα.

Οι πρώτες πολυφωνικές μελοποιήσεις της Λειτουργίας κατά τον Μεσαίωνα αφορούν μεμονωμένα μέρη του ordinarium είτε του proprium missae, τα οποία επιλέγονταν κατά βούλησιν από ευρύτερες συλλογές για την κάλυψη των εκάστοτε λειτουργικών αναγκών. Ενιαίοι κύκλοι για την Λειτουργία παραδίδονται μόλις κατά τον 14ο αιώνα και περιέχουν μελοποιήσεις των έξι ή μόνο των πέντε πρώτων μερών του ordinarium missae. Κατά τον 15ο αιώνα, όμως, η πρακτική αυτή γενικεύεται με την διαμόρφωση κυκλικών έργων στην βάση της αξιοποίησης ενός κοινού cantus firmus (αντλούμενου από το μονοφωνικό ρεπερτόριο του γρηγοριανού μέλους) σε όλα τα μέρη μίας Λειτουργίας. Εφ' εξής, πέρα από ευάριθμα δείγματα μελοποίησης των μερών του ordinarium αλλά και του proprium missae σε μία *πλήρη Λειτουργία* ("missa plenaria"), μία τυπική Λειτουργία της αναγεννησιακής περιόδου απαρτίζεται αποκλειστικά από μελοποιήσεις του Kyrie, του Gloria, του Credo, του Sanctus και του Agnus Dei σε ισάριθμα μέρη, τα οποία κατά κανόναν υποδιαιρούνται σε αυτοτελείς ενότητες που μπορούν να προορίζονται για διαφορετικό αριθμό φωνών (συνήθως από τρεις έως έξι, ενίοτε όμως και παραπάνω, ιδίως στις περιπτώσεις έργων για δύο είτε περισσότερες χορωδίες), να βασίζονται σε διαφορετικά μέτρα αλλά και να εκμεταλλεύονται ποικιλοτρόπως τις τεχνικές της μίμησης και του κανόνα, σε συνδυασμό με αντιφωνικές αντιπαραθέσεις αλλά και περάσματα ομοφωνικής υφής.

Από τα μέσα του 15ου και μέχρι τις αρχές του 17ου αιώνος, τα cantus firmi αντλούνται πλέον συχνότερα από το κοσμικό ρεπερτόριο της εποχής (π.χ. από πολυφωνικά chansons ή μαδριγάλια) παρά από εκκλησιαστικές πηγές (γρηγοριανά μέλη αλλά ενίοτε και λουθηρανικά χορικά) και η προέλευσή τους δηλώνεται ρητώς στον τίτλο της εκάστοτε Λειτουργίας. Στον τύπο της *Λειτουργίας-tenor* το cantus firmus παρατίθεται στην φωνή του τενόρου, ενώ σε αυτόν της *Λειτουργίας-discantus* τοποθετείται στην υψηλότερη φωνή (συχνά διανθισμένο είτε παρηλλαγμένο)· ωστόσο, το cantus firmus μπορεί από ένα χρονικό σημείο και έπειτα να εμφανίζεται και σε δύο είτε περισσότερες φωνές, τόσο εν είδει κανόνος ("missa ad fugam") όσο και με την διαδοχική παρουσίαση των επιμέρους τμημάτων του από φωνή σε φωνή. Επιπλέον, κατά τον 16ο αιώνα κυρίαρχη συνθετική πρακτική αποτελεί πια η λεγόμενη *Λειτουργία-παράφραση* ("missa ad imitationem"), που διαμορφώνεται *κατ' απομίμησιν* ενός πρότυπου έργου, υπό την έννοια της παράθεσης αλλά και της περαιτέρω μιμητικής ανάπτυξης όχι μονάχα επιλεγμένων soggetti αλλά και ευρύτερων πολυφωνικών χωρίων που εξάγονται από κάποιο κοσμικό τραγούδι ή θρησκευτικό μοτέττο (το οποίο δηλώνεται πάντοτε στον τίτλο της Λειτουργίας που απορρέει από αυτό). Παρ' όλα αυτά, στο ρεπερτόριο απαντούν και Λειτουργίες βασισμένες σε πρωτότυπο θεματικό υλικό (συνήθως υπό τον τίτλο "missa sine nomine" / "δίχως όνομα" ή με αναφορά στους φθόγγους του βασικού τους soggetto κ.ά.), καθώς επίσης *σύντομες Λειτουργίες* ("missa brevis"), όπου η ανάπτυξη των πέντε μερών καθίσταται

περισσότερο συλλαβική και ομοφωνική, περιορίζοντας έτσι σημαντικά την έκταση του συνολικού έργου.

Από τον 17ο αιώνα και έπειτα, πολλές Λειτουργίες εξακολουθούν να γράφονται σε “αρχαϊκό ύφος” για μία αλλά και για δύο είτε περισσότερες χορωδίες a cappella, ακολουθώντας άλλοτε το “γράμμα” και άλλοτε το “πνεύμα” της αναγεννησιακής πολυφωνίας. Παράλληλα, όμως, κάνουν την εμφάνισή τους και μελοποιήσεις των μερών της Λειτουργίας κατά το νέο μονωδιακό ιδίωμα του μπαρόκ, εν είδει φωνητικού κοντσέρτου για σολιστικές φωνές και basso continuo. Στην πορεία, οι δύο παραπάνω τάσεις συνδυάζονται επίσης σε έργα μεικτού ύφους, όπου το μεν παλαιό φουγκοειδές ιδίωμα αντιπροσωπεύεται από την χορωδία και το νέο κυριαρχεί σε ενότητες γραμμένες για σολιστικές φωνές και όργανα. Στην βάση αυτή, από τις αρχές του 18ου αιώνος διαμορφώνεται η παράδοση της *Λειτουργίας-καντάτας*, τα μέρη της οποίας υποδιαιρούνται σε πολλά μικρότερα που προσλαμβάνουν ποικίλες αυτοτελείς μορφές: αφ’ ενός μεν άριες αλλά και ντουέττα, τρίο / τερτσέττα και κουαρτέττα για σολιστικές φωνές και ορχήστρα που εν πολλοίς παραπέμπουν στο ύφος και τα χαρακτηριστικά της όπερας, αφ’ ετέρου δε χορωδιακά γραμμένα είτε σε ιδίωμα αυστηρά ομοφωνικό που συνδυάζεται με ρευστότερη ενόργανη συνοδεία, είτε υπό τύπον φούγκας και fugato (ιδίως στις καταλήξεις των μελοποιήσεων του Gloria και του Credo), όπου τα όργανα αρκούνται μονάχα στον διπλασιασμό και την ενίσχυση των χορωδιακών φωνών. Επίσης, κατά την ίδια περίοδο εδραιώνεται η διάκριση δύο τύπων Λειτουργίας: η *missa brevis* μπορεί πλέον να αποτελείται μόνον από τα μέρη του Kyrie και του Gloria (ή σπανιότερα και του Credo), ενώ ακόμη και αν περιλαμβάνονται όλα τα μέρη είθισται – ειδικά στο Gloria και στο Credo – να περικόπτονται χωρία του κειμένου ή διαφορετικές φράσεις του να μελοποιούνται ταυτόχρονα σε διαφορετικές φωνές για λόγους χρονικής συντόμευσης· από την άλλη πλευρά, η *missa solemnis*, η “επίσημη” ή “πανηγυρική” Λειτουργία, αναπτύσσει όλα τα μέρη της σε ικανή έως πολύ μεγάλη έκταση, αξιοποιώντας παράλληλα πληθώρα φωνητικών και οργανικών δυνάμεων.

Από τα τέλη του 18ου αιώνος και έπειτα, η Λειτουργία μετατρέπεται συχνά σε αμιγώς συναυλιακό είδος μουσικής, άλλοτε διατηρώντας την τύπου καντάτας κατάτμηση των μερών της σε πολλά μικρότερα φωνητικά κομμάτια και άλλοτε πάλι ενοποιώντας τα σε πέντε μέρη κατά το μάλλον ή ήττον συμφωνικής σύλληψης, όπου οι σολιστικές και οι χορωδιακές φωνές εναλλάσσονται και συνδυάζονται μεταξύ τους σε πολλές αλληλένδετες ενότητες· επιπλέον, πληθαίνουν οι κυκλικές θεματικές αναδρομές στο εσωτερικό ενός μέρους αλλά και μεταξύ δύο ή περισσοτέρων διαφορετικών μερών, όπως εξ άλλου και οι έντονες υφολογικές και ενορχηστρωτικές μεταπτώσεις, σε συνάρτηση πάντοτε με το κείμενο. Από την άλλη πλευρά, Λειτουργίες που δεν προορίζονται για εκτέλεση στο πλαίσιο συναυλιών αλλά πρωτίστως για λειτουργική – κατά το μάλλον ή ήττον – χρήση γράφονται συνήθως για μικρότερα (σολιστικά είτε χορωδιακά) φωνητικά και ενόργανα σύνολα, ενώ παράλληλα χαρακτηρίζονται από ύφος πιο συγκρατημένο καθώς και από μικρότερες διαστάσεις· ανάλογο ρεπερτόριο, για μεικτή χορωδία a cappella και σε ομοφωνικό ως επί το πλείστον ιδίωμα, διαμορφώνεται επίσης στην Ρωσία και σε χώρες των Βαλκανίων από τα τέλη του 19ου και μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνος στην βάση ορθόδοξων λειτουργικών κειμένων, όπως της Θείας Λειτουργίας του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου.

Για το είδος της *νεκρώσιμης Λειτουργίας*, βλ. requiem.

λειτουργία → βλ. ειδικότερα αρμονική λειτουργία και δομική λειτουργία

λόγια μουσική → βλ. έντεχνη μουσική

ματζόρε

Ο *μείζων* τρόπος (στην “γλώσσα των μουζικάντηδων”), περαιτέρω δε οποιαδήποτε μείζων τονικότητα, η μείζων κλίμακα και η μείζων συγχορδία (*maggiore* στα ιταλικά, *Dur* στα γερμανικά, *major* στα αγγλικά, *majeur* στα γαλλικά κ.ο.κ.)· βλ. επίσης ονομασίες τονικοτήτων είτε συγχορδιών.

μεγάλη τριμερής μορφή → βλ. τριμερής μορφή

μελόδραμα

Αυτοτελές μουσικό είδος είτε μέρος ευρύτερου έργου, το οποίο συνίσταται σε – δραματική ή μη – απαγγελία με μουσική συνοδεία (στα ελληνικά, ο όρος συγχέεται με την εναλλακτική απόδοση της όπερας ως “μελοδράματος”, η οποία θα ήταν προτιμότερο, ως εκ τούτου, να αποφεύγεται στην σύγχρονη μουσική ορολογία). Ως ανεξάρτητο σκηνικό μουσικό είδος, το μελόδραμα καλλιεργήθηκε σε σχετικά περιορισμένο βαθμό μετά τα μέσα του 18ου και έως τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνος, στην βάση σύντομων θεατρικών έργων για ένα (“μονόδραμα”) ή δύο πρόσωπα / ηθοποιούς· αντίθετα, η τεχνική του μελοδράματος – η οποία εν προκειμένω παραπέμπει στο ορχηστρικό *accompagnato* ενός ρετσιτατίβου, όπου όμως η τραγουδιστή απαγγελία της φωνής υποκαθίσταται από τον ομιλούμενο λόγο του υποκριτή – αξιοποιήθηκε συχνότερα στο πλαίσιο οπερών και έργων σκηνικής μουσικής σχεδόν αδιάλειπτα μέχρι και τον 20ό αιώνα. Παράλληλα, από τον 19ο αιώνα και έπειτα κάνουν επίσης την εμφάνισή τους μη σκηνικά μελοδράματα (ως ρεπερτόριο πρόσφορο για συναυλίες ή για κατ’ οίκον ψυχαγωγία), υπό μορφήν απαγγελλόμενης ποίησης ή άλλου τύπου αφήγησης (όπως π.χ. ενός παραμυθιού) με μουσική υπόκρουση είτε εμβόλιμα μουσικά μέρη ή αποσπάσματα για πιάνο, σύνολα μουσικής δωματίου ή – ενίοτε – και για ορχήστρα.

μενουέττο → βλ. menuet / menuetto / minuetto αλλά και μορφή μενουέττου

μέρος

Ένα αυτοτελές *κατ’ αρχήν* κομμάτι μουσικής που εντάσσεται στο πλαίσιο ενός ευρύτερου έργου. Τα μέρη ενός έργου, που μπορεί να είναι γοργής είτε αργής χρονικής αγωγής, χοροί, κομμάτια χαρακτήρος, άριες, ρετσιτατίβα, χορωδιακά κ.λπ., ανάλογα με το είδος και την εποχή του, ενδέχεται να εμφανίζονται όλα στην ίδια τονικότητα ή κάποια εξ αυτών να παρουσιάζονται σε διαφορετικές (συγγενικές) τονικότητες από την κύρια (ή τονικότητα αναφοράς) του συνολικού έργου· μπορούν, επίσης, να παρατάσσονται το ένα μετά το πέρας του άλλου ή να συνδέονται άμεσα μεταξύ τους χωρίς διακοπή (βλ. εν προκειμένω και κυκλική μορφή / κυκλικό έργο).

Ο ίδιος αυτός όρος (ως ουσιαστικό) δεν μπορεί, προφανώς, να χρησιμοποιείται παράλληλα και για τις δομικές υποδιαιρέσεις ενός μέρους ενταγμένου σε ευρύτερο έργο ή ενός αυτοτελούς (μονομερούς) κομματιού! Συνεπώς, ένα μέρος (*movement* / *mouvement* / *movimento* / *Satz* σε άλλες γλώσσες) οιασδήποτε μουσικής μορφής επιμερίζεται σε μακροδομικές ενότητες (πρβλ. *part* / *partie* / *parte* / *Teil*) και αυτές με την σειρά τους σε μικρότερα – μικροδομικά – τμήματα (πρβλ. αντίστοιχα *section* / *section* / *sezione* / *Abschnitt*): φέρ’ ειπείν, μία *διμερής* ή *τριμερής μορφή* αποτελείται από δύο ή τρεις *ενότητες*, όπως και μία ενότητα *διμερούς* ή *τριμερούς δομής* συνίσταται σε δύο ή τρία *τμήματα*, αντίστοιχα (τα επίθετα “διμερής” και “τριμερής” αναφέρονται εν προκειμένω σε ενότητες και τμήματα, όχι σε *μέρη* – όπως απεναντίας συμβαίνει σε ένα *διμερές* ή σε ένα *τριμερές έργο*).

Υπό διαφορετική έννοια, ο όρος *μέρος* χρησιμοποιείται επίσης ως συνώνυμος της φωνής ή της πάρτας (ενίοτε όμως και για μία ομάδα οργάνων ή φωνών, όπως π.χ. «το μέρος των εγχόρδων / των πνευστών / της χορωδίας»), αναφερόμενος δηλαδή στα μέρη από τα οποία αποτελείται μία ευρύτερη παρτιτούρα.

μεσαίο αντιθετικό τμήμα

Το δεύτερο τμήμα μίας τριμερούς δομής, το οποίο έρχεται να αντιπαρατεθεί ποικιλοτρόπως προς το πρώτο τμήμα, σε επίπεδο αρμονικό, τονικό, τροπικό, δομικό, υφολογικό, ρυθμικό, δυναμικό, μοτιβικό, θεματικό κ.ο.κ. Είτε επικεντρώνεται μονάχα στην επέκταση της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητος (ή άλλης υποκατάστατης), είτε διαμορφώνεται ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος,

είτε αφιερώνεται ευθύς εξ αρχής και σε όλη την έκτασή του σε μία δευτερεύουσα τονικότητα, είτε ακόμη επιτελεί αποκλειστικά την λειτουργία ενός συνδετικού περάσματος (έπειτα από ένα μετατροπικό πρώτο τμήμα), και ανεξάρτητα από το αν στην κατάληξή του πραγματοποιείται κάποια πτώση ή όχι, το τμήμα αυτό αποβλέπει πάντοτε στην προετοιμασία του ακόλουθου τμήματος μίας τριμερούς δομής, δηλαδή αυτού της επαναφοράς. Βλ. περαιτέρω Caplin, 1998: 75-81 (*contrasting middle*).

Ένα *δυνάμει μεσαίο αντιθετικό τμήμα* μπορεί επίσης να συνιστά το πρώτο σκέλος του δεύτερου τμήματος μίας διμερούς δομής, στον βαθμό που προετοιμάζει μία πιθανή διπλή επαναφορά, η οποία όμως τελικά – και αναπάντεχα, ως επί το πλείστον – δεν εκδηλώνεται στην συνέχεια.

μετάβαση / μεταβατικό τμήμα / μεταβατική περιοχή

Η δομική λειτουργία που συμβάλλει στην αποσταθεροποίηση της αρχικής / κύριας τονικότητος και προετοιμάζει την εδραίωση μιας δευτερεύουσας που πρόκειται να επικυρωθεί οριστικά στην συνέχεια. Η μετάβαση λειτουργεί, συνεπώς, ως διαμεσολάβηση ανάμεσα στο κύριο και το πλάγιο θέμα, η οποία σπανίως παραλείπεται από το εσωτερικό της εκθέσεως σε μία μορφή σονάτας ή – κατά τρόπον ανάλογο – από την έναρξη ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος στο πλαίσιο μιας παρατακτικής μορφής (πρβλ. απεναντίας συνδετικό πέρασμα). Μπορεί να αποτελείται από ένα ή περισσότερα τμήματα και να είναι *μη μετατροπική* (με κατάληξη σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα) ή *μετατροπική* (με κατάληξη απευθείας σε μισή πτώση ή, σπανιότερα, σε τέλεια ή ατελή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα)· υπάρχει επίσης η δυνατότητα του συνδυασμού ενός μη μετατροπικού με ένα μετατροπικό μεταβατικό τμήμα σε διαδοχή, στο πλαίσιο μίας ευρύτερης μεταβατικής περιοχής που ονομάζεται “διπλή” ή “διμερής μετάβαση” (βλ. Caplin, 1998: 135-137 / *two-part transition*), αλλά και αυτή του συμφυρμού της μεταβάσεως είτε με το κύριο είτε με το πλάγιο θέμα σε μία ενιαία φράση.

Το θεματικό υλικό της μεταβάσεως είτε προέρχεται από το κύριο θέμα, το οποίο εδώ μπορεί να αναδιατυπώνεται με πιο χαλαρή δομή (δίνοντας συχνά την εντύπωση της διάλυσης μίας ευρύτερης περιόδου ή μίας τριμερούς δομής στο πλαίσιο του “πρώτου ημίσεως” της εκθέσεως μίας μορφής σονάτας) και να υπόκειται σε διαδικασίες ανάπτυξης, είτε έγκειται σε νέες θεματικές ιδέες, ανεξάρτητες από τις προηγούμενες (βλ. εν προκειμένω και ελεύθερο θέμα καθώς επίσης ψευδής κατακλείδα / καταληκτική προέκταση)· δεν αποκλείεται, προσέτι, στην εξέλιξη ενός μεταβατικού τμήματος να προαναγγέλλονται στοιχεία του επερχόμενου πλαγίου θέματος. Τέλος, χαρακτηριστική για την μετάβαση στην έκθεση (αλλά και στην επανέκθεση) μίας μορφής σονάτας είναι συνήθως η έντονη ρυθμική ενεργητικότητα που σε συνδυασμό και με ένα υψηλό επίπεδο δυναμικής εντάσεως τείνει να οδηγεί με σφοδρότητα στην ενδιάμεση τομή (βλ. όμως και εκτεταμένο γέμισμα τομής). Πρβλ. αναλυτικότερα Hepokoski & Darcy, 2006: 93-116, δευτερευόντως δε Caplin, 1998: 127-131.

μεταβατική περιοχή → βλ. μετάβαση / μεταβατικό τμήμα / μεταβατική περιοχή

μεταβατικό θέμα → βλ. μετάβαση / μεταβατικό τμήμα / μεταβατική περιοχή

μεταβατικό τμήμα → βλ. μετάβαση / μεταβατικό τμήμα / μεταβατική περιοχή

μετατροπία

Το πέρασμα από μία πρώτη σε μία δεύτερη τονικότητα, διαμέσου μίας ή περισσοτέρων κοινών συγχορδιών (“διατονική μετατροπία”), της αδιαμεσολάβητης εμφάνισης ενός χαρακτηριστικού φθόγγου που ανήκει μόνο στην κλίμακα της δεύτερης / νέας τονικότητος (“χρωματική μετατροπία”) ή της εναρμόνιας μεταβολής ενός τουλάχιστον φθόγγου (“εναρμόνια μετατροπία”), και η εδραίωση ή η επικύρωση του νέου τονικού κέντρου με την πραγματοποίηση μίας οποιασδήποτε πτωτικής

διαδικασίας σε αυτό. Με άλλα λόγια, η διαδικασία της σταδιακής ή απότομης μεταβολής της τονικής βάσης στην εξέλιξη μίας φράσεως που καταλήγει σε πτωτική επισφράγιση – και άρα επαλήθευση – του νέου τονικού κέντρου (πρβλ. απεναντίας τονικοποίηση). Σημειωτέον, εξ άλλου, ότι η απλή αλλαγή / μεταβολή του τρόπου με αναφορά στην ομώνυμη τονικότητα ή, αλλιώς, η μετάπτωση στον αντίθετο τρόπο (επί μακρόν ή πολύ προσωρινά, ενδεχομένως δε και μόλις στην πτωτική απόληξη μίας φράσεως· βλ. εν προκειμένω τρίτη της Πικαρδίας) δεν λογίζεται ως μετατροπία, αφού η τονική βάση (η θεμέλιος) παραμένει εν τοιαύτη περιπτώσει αμετάβλητη· βλ. και Φιτσιώρης, 2004: 15-16.

μετατροπική μετάβαση → βλ. μετάβαση / μεταβατικό τμήμα / μεταβατική περιοχή

μετατροπικό θέμα → βλ. θέμα: μετατροπικό

μεταφορά

Η αναπαραγωγή μίας δεδομένης μελωδίας, ενός μορφώματος, ενός ολόκληρου θέματος κ.ο.κ. από διαφορετική μελωδική βαθμίδα της κλίμακας (με παραμονή στην ίδια τονικότητα) ή σε διαφορετική τονικότητα / τονική περιοχή (βλ. μετατροπία αλλά και τονικοποίηση) από αυτή στην οποίαν έχει αρχικά παρουσιασθεί. Βλ. ακόμη αλυσίδα· πρβλ. απεναντίας διπλασιασμός.

μέτρο

Μία βασική μονάδα χρόνου στην μουσική σημειογραφία του πενταγράμμου, η οποία αποτελείται από ένα ιεραρχημένο σύνολο παλμών – των *χρόνων* του εκάστοτε μέτρου – και διακρίνεται οπτικά από τις γειτονικές της με κάθετες γραμμές (τις λεγόμενες διαστολές). Σε ένα *απλό δίσημο* μέτρο, δηλαδή σε ένα μέτρο που εμπεριέχει δύο χρόνους (ρυθμικής αξίας ίσης με τον παρονομαστή της *μετρικής ενδείξεως* εν είδει κλάσματος που δηλώνει την ταυτότητα του εκάστοτε μέτρου), ο πρώτος χρόνος είναι ισχυρός (μετρική θέση) και ο δεύτερος ασθενής (μετρική άρση), δίχως βέβαια να αποκλείονται και περιπτώσεις επέκτασης της θέσεως ή της άρσεως (π.χ. σε αναλογία 3:1 ή 1:3) με τα κατάλληλα ρυθμικά μέσα. Σε ένα *απλό τρίσημο* μέτρο, δηλαδή σε ένα μέτρο που εμπεριέχει τρεις χρόνους, ο πρώτος από αυτούς είναι ισχυρός (στην θέση του μέτρου) και ο τρίτος ασθενής (στην άρση), ενώ ο δεύτερος μπορεί αναλόγως να επεκτείνει την θέση ή την άρση του μέτρου. Στα *σύνθετα* μέτρα εντάσσονται τέσσερεις και παραπάνω χρόνοι που οργανώνονται εσωτερικά ανά ζεύγη (ως ισχυρός – ασθενής, όπως σε ένα απλό δίσημο μέτρο) ή ανά τριάδες (ως ισχυρός – ασθενής σε σχέση 2:1 ή 1:2, όπως σε ένα απλό τρίσημο μέτρο), ενώ παράλληλα, σε ένα ανώτερο επίπεδο, ανάλογες σχέσεις ισχύος εκδηλώνονται και μεταξύ των επιμέρους ομάδων χρόνων που τοποθετούνται στην θέση και την άρση ενός τέτοιου *δίσημου, τρίσημου* ή *τετράσημου* σύνθετου μέτρου. Κατά τον ίδιον τρόπο, εξάλλου, και σε ένα ακόμη ανώτερο επίπεδο, γίνονται επίσης αντιληπτά τα λεγόμενα “υπερμέτρα”, δηλαδή οι ομαδοποιήσεις δύο, τριών είτε περισσότερων μέτρων σε ευρύτερα σύνολα περιοδικής οργάνωσης ισχυρών και ασθενών μετρικών μονάδων, πάντοτε σε συνάρτηση και με την εκάστοτε υφιστάμενη χρονική αγωγή.

μη μετατροπική μετάβαση → βλ. μετάβαση / μεταβατικό τμήμα / μεταβατική περιοχή

μικρή τριμερής μορφή → βλ. τριμερής μορφή και ιδίως τριμερής δομή (τριμέρεια)

μίμηση

Η αναπαραγωγή ενός μοτίβου ή και μίας λίγο εκτενέστερης ρυθμικομελωδικής ιδέας (όπως π.χ. ενός μορφώματος ή ενδεχομένως ακόμη και ενός σύντομου soggetto) από μία φωνή σε άλλη, άπαξ ή κατ’

επανάληψιν, στο πλαίσιο μιας – έστω παροδικής – πολυφωνικής υφής. Η αντιστικτική αυτή τεχνική μπορεί να εφαρμοσθεί με μεγαλύτερη ή μικρότερη πιστότητα αναπαραγωγής του εκάστοτε ρυθμικομελωδικού προτύπου, σε οποιαδήποτε χρονική απόσταση μετά την αρχική του παρουσίαση ή ακόμη και σχεδόν παράλληλα με αυτήν (υπό την έννοια, δηλαδή, ότι προτού καν το πρότυπο προφθάσει να διατυπωθεί εξ ολοκλήρου σε μία φωνή, έχει ήδη ξεκινήσει να αναπαράγεται από μιαν άλλη). Η μίμηση δύναται συνάμα να εκδηλωθεί σε οποιοδήποτε ανιόν ή κατιόν διάστημα (π.χ. στην ταυτοφωνία, στην ογδόη, στην πέμπτη, στην δευτέρα κ.λπ.), σε ευθεία κίνηση ή σε αναστροφή / αντίθετη κίνηση, σε καρκίνο / αντίστροφη κίνηση (δηλαδή από το τέλος προς την αρχή) ή σε καρκινική αναστροφή (με τον συνδυασμό των δύο προηγούμενων δυνατοτήτων), σε ρυθμική μεγέθυνση ή σμίκρυνση κ.ο.κ. Η επέκταση αλλά και αυστηρή τήρηση της μιμητικής διαδικασίας ανάμεσα σε δύο ή περισσότερες φωνές δημιουργεί τον κανόνα.

μινόρε

Ο *ελάσσων* τρόπος (στην “γλώσσα των μουζικάντηδων”), περαιτέρω δε οποιαδήποτε ελάσσων τονικότητα, η ελάσσων κλίμακα και η ελάσσων συγχορδία (*minore* στα ιταλικά, *Moll* στα γερμανικά, *minor* στα αγγλικά, *mineur* στα γαλλικά κ.ο.κ.)· βλ. επίσης ονομασίες τονικοτήτων είτε συγχορδιών.

μισή πτώση → βλ. πτώση: μισή

μονοθεματικότητα

Η συνθετική αρχή της παραγωγής όλων των βασικών θεμάτων μιας μουσικής μορφής από την επικεφαλής θεματική ιδέα ή μόρφωμα ενός μέρους (ή ενός αυτοτελούς κομματιού). Η πρακτική αυτή εφαρμόζεται σε μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου του 18ου αιώνος, από την περίοδο του ύστερου μπαρόκ έως αυτήν του ώριμου κλασσικισμού. Κατ’ εξοχήν “μονοθεματική” είναι, φέρ’ ειπείν, η μορφή του ροντώ, όπου το υλικό των επεισοδίων παράγεται κατά κανόναν από αυτό του κυρίου θέματος, όπως ενίοτε συμβαίνει και σε “μονοθεματικές” μορφές ρόντο αλλά και ακόμη συχνότερα στην μορφή των διπλών παραλλαγών. Σε μία “μονοθεματική” μορφή σονάτας, εξ άλλου, τόσο το πλάγιο θέμα (ή, τουλάχιστον, το εναρκτήριο μόρφωμά του) όσο ενδεχομένως και η μετάβαση ή ακόμη και η καταληκτική περιοχή (εν μέρει ή σε όλη της την έκταση) της εκθέσεως συνιστούν παράγωγα του κυρίου θέματος· ωστόσο, η αξιοποίηση του επικεφαλής θεματικού υλικού και, ειδικότερα, η περαιτέρω παράθεση, εξύφανση, μετάπλαση είτε ανάπτυξή του στα τμήματα που ακολουθούν ουδόλως αποκλείει την εμφάνιση και διαφορετικού θεματικού υλικού στο πλαίσιο μίας “μονοθεματικής” εκθέσεως, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι η *μονοθεματικότητα* σπανίως μπορεί – σε τελική ανάλυση – να εκληφθεί υπό την κυριολεκτική έννοια του όρου σε μια τέτοια μουσική μορφή! Σημειωτέον, προσέτι, ότι μία “μονοθεματική” έκθεση επιφέρει συχνά την ανάγκη για σημαντική ανακατασκευή είτε περικοπές του περιεχομένου της κατά την επανέκθεση μίας τριμερούς μορφής σονάτας, προκειμένου σε αυτήν την τελευταία ενότητα να αποφευχθούν περιττές παλιλλογίες (δια της επαναλήψεως του ιδίου θεματικού υλικού στην κύρια – πλέον αποκλειστικά – τονικότητα). Πρβλ. ακόμη θεματική μεταμόρφωση.

μορφή

Ο τρόπος της κατασκευής, της εσωτερικής συγκρότησης ή, άλλως, η (μακρο)δομική οργάνωση ενός αυτοτελούς κομματιού μουσικής ή ενός μέρους ευρύτερου έργου. Οι μουσικές μορφές διακρίνονται γενικότερα σε *ομοφωνικές* και *πολυφωνικές* / *αντιστικτικές* με βάση την κυρίαρχη σε αυτές συνθετική υφή, αλλά και σε δυναμικές και παρατακτικές με κριτήριο τον βαθμό αυτοτέλειας και αλληλεξάρτησης που αναπτύσσεται μεταξύ των επιμέρους ενοτήτων τους. Οι ιδιαίτερες ονομασίες

τους, από την άλλη πλευρά, αντλούνται – ως επί το πλείστον – αναδρομικά και κατά τρόπον τελείως επιλεκτικό από είδη στα οποία οι μορφές αυτές είθισται να βρίσκουν εφαρμογή. Πρβλ. δομή (μικροδομή).

μορφή άριας da capo

Παρατακτική μορφή άριας, δημοφιλέστατη και ευρύτατα διαδεδομένη κατά τον 18ο αιώνα (από τις αρχές του μέχρι τουλάχιστον και την δεκαετία του 1760) σε όλα τα είδη της φωνητικής μουσικής. Βασίζεται στην "da capo" επαναφορά της αρχικής της ενότητος έπειτα από την μεσολάβηση και μίας δεύτερης – κατά κανόνα πιο σύντομης – ενότητος στο εσωτερικό μιας ευρύτερης τριμερούς μορφής. Η εναρκτήρια ενότητα (Α) αποτελεί αρχικά μία αυτοτελή μορφή ritornello και αργότερα – κατά τα μέσα του 18ου αιώνος – μία σονάτα κοντσέρτου (ως επί το πλείστον διμερή ή χωρίς επεξεργασία), με ορχηστρικά ritornelli (από δύο έως τέσσερα, αλλά συνήθως τρία) που εναλλάσσονται με ενδιάμεσα φωνητικά soli (από ένα έως τρία, αλλά κατά κανόνα δύο) και τονικό σχεδιασμό που από την κύρια τονικότητα στρέφεται εν πρώτοις προς μία ή δύο άλλες στενότατα συγγενικές (I → V· i → v, i → III ή ακόμη i → III → v) για να επανέλθει κατόπιν σταδιακά ή απευθείας στην τονικότητα αναφοράς και να ολοκληρωθεί σε αυτήν με μία οριστική τέλεια πτώση· σε κάθε solo μελοποιείται εξ άλλου από την αρχή ολόκληρη η πρώτη στροφή του ποιητικού κειμένου. Αντίθετα, στην επόμενη ενότητα (Β) αξιοποιείται αποκλειστικά η δεύτερη στροφή του ποιητικού κειμένου, άλλοτε διατηρώντας τα θεματικά και λοιπά στοιχεία της προηγούμενης ενότητος κι άλλοτε πάλι εισάγοντας νέο θεματικό υλικό, ενδεχομένως ακόμη και σε διαφορετική χρονική αγωγή αλλά και μέτρο· σε κάθε πάντως περίπτωση, η μεσαία ενότητα μπορεί να διαθέτει μονάχα ένα ή δύο soli και από κανένα έως δύο ritornelli, που εξελίσσονται συνήθως με μεγαλύτερη δομική ελευθερία και καταλήγουν με τέλεια πτώση σε μία ή περισσότερες συγγενικές τονικότητες (εκτός κι αν στο τέλος προστίθεται και ένα συνδετικό πέρασμα). Έτσι, για την ολοκλήρωση της συνολικής μορφής απαιτείται η επαναφορά της αρχικής ενότητος (Α΄), η οποία όμως δεν καταγράφεται στην παρτιτούρα, αλλά υποδεικνύεται απλώς στο τέλος της με μία σχετική ένδειξη ("da capo" / "D.C." ή "dal segno" / "D.S.", σε περίπτωση παράκαμψης των εναρκτήριων μέτρων της πρώτης ενότητος κατά την επαναφορά της από εκεί και πέρα και μέχρι το τέλος της, το οποίο συνήθως σημειώνεται με την ένδειξη "fine" ή με μία κορώνα)· παρ' όλα αυτά, οι τραγουδιστές της εποχής αναμενόταν να ερμηνεύσουν παρηλλαγμένο το φωνητικό τους μέρος κατά την εν λόγω επαναφορά, επιδεικνύοντας τοιουτοτρόπως – και κρινόμενοι παράλληλα από το ακροατήριό τους για – την επιδεξιότητα αλλά και την καλαισθησία τους στον αυτοσχεδιασμό.

μορφή: αψιδωτή

Παρατακτική μορφή αποτελούμενη συνήθως από πέντε βασικές ενότητες: κύριο θέμα (Α) – πρώτο επεισόδιο (Β) – δεύτερο επεισόδιο (Γ) – πρώτο επεισόδιο σε επαναφορά ή περαιτέρω ανάπτυξη (Β΄) – κύριο θέμα σε επαναφορά (Α΄). Μπορεί επίσης να παραλείπεται η επαναφορά του πρώτου επεισοδίου και η μορφή αυτή να καθίσταται τετραμερής (Α Β Γ Α΄) ή, σε μιαν εναλλακτική τετραμερή μακροδομική σύλληψη, την θέση του δεύτερου επεισοδίου να καταλαμβάνει μία επανάληψη ή μετάπλαση του υλικού του πρώτου (Α Β Β΄ Α΄). Υπό μίαν έννοια, αψιδωτή θα μπορούσε να θεωρηθεί ακόμη και η τριμερής μορφή (Α Β Α΄), στον βαθμό που και αυτή βασίζεται στην γενικότερη αρχή της παλινδρομικής επανεμφάνισης των διαφορετικών ενοτήτων που έχουν αρχικά παρουσιασθεί σε διαδοχή. Από την άλλη πλευρά, η θεμελιώδης διαφορά της αψιδωτής μορφής από τις μορφές του ρόντο και του ροντώ έγκειται στην απουσία τακτικών (ενδιάμεσων) επαναφορών του κυρίου θέματος.

μορφή διμερούς σονάτας → βλ. μορφή σονάτας

μορφή διπλών παραλλαγών → βλ. μορφή παραλλαγών

μορφή: ελεύθερη

Δυναμική ή παρατακτική μορφή, εφαρμοζόμενη σε είδη τόσο της ενόργανης όσο και – με ακόμη μεγαλύτερη συχνότητα – της φωνητικής μουσικής. Στην ενόργανη μουσική της κλασσικής και της ρομαντικής περιόδου, η ελεύθερη μορφή συναντάται πρωτίστως σε φαντασίες και άλλα συναφή είδη, όπου χαρακτηριστικά στοιχεία, συνθετικές τεχνικές και δομικές λειτουργίες αντλούνται κατά τρόπον επιλεκτικό από ποικίλες άλλες μορφές για να συνδυασθούν και να αφομοιωθούν καινοφανώς κατά την τελείως ελεύθερη παρουσίαση, ανάπτυξη και πιθανή επαναφορά ενός ή περισσοτέρων θεμάτων σε μία σειρά από διακριτές ενότητες οιασδήποτε υφής, τεχνοτροπίας και περιεχομένου· εντούτοις, σε ραψωδίες, pots-pourris και χορούς όπως το βαλς κατά τον 19ο αιώνα, οι επιμέρους ενότητες είναι συνήθως αυτοτελείς (συχνά σε μορφή μενουέττου) και παρατάσσονται ελεύθερα η μία μετά την άλλη αποφέροντας μία “σπονδυλωτή μορφή”, ούτως ειπείν, με προαιρετική εισαγωγή αλλά και πιθανή καταληκτική αναδρομή στην πρώτη και πιο χαρακτηριστική ενότητα του κομματιού είτε coda. Στην φωνητική μουσική, εξ άλλου, η ελεύθερη ή “διασυντεθειμένη” (“durchkomponiert”) μορφή επικρατεί σταδιακά στις άριες αλλά και στα τραγούδια από τα τέλη του 18ου αιώνος και έπειτα, παρέχοντας μια συνεχή μελοποίηση στο ποιητικό κείμενο, ικανή να αποδώσει με πολύ μεγαλύτερη λεπτομέρεια και αμεσότητα από την παλαιότερη στροφική μορφή, φέρ’ ειπείν, τις ποικίλες έννοιες και τις μεταβαλλόμενες συνδηλώσεις του λόγου.

μορφή κοντσερτάντε

Καταχρηστικός όρος για την εκτέλεση ενός οπερατικού ή άλλου έργου σκηνικής μουσικής σε *συναυλιακή μορφή* (ως αυτοτελής συναυλία ή στο πλαίσιο ευρύτερου συναυλιακού προγράμματος), χωρίς σκηνική δράση (δηλαδή ως παράσταση). Εδώ, η λέξη *μορφή* δεν χρησιμοποιείται με την ειδική μουσική της σημασία αλλά υπό την γενική έννοια της *εμφάνισης*, της *όψης*, του *τρόπου* με τον οποίον παρουσιάζεται ένα μουσικό έργο στο κοινό.

μορφή κοντσέρτου → βλ. ειδικότερα μορφή ritornello (για την περίοδο του μπαρόκ) και μορφή σονάτας (για την κλασσική και την ρομαντική περίοδο)

μορφή μενουέττου

Σε μακροδομικό επίπεδο, ένα μέρος σε μορφή μενουέττου μπορεί να αποτελείται είτε μόνον από μία ενότητα (το “μενουέττο” κατ’ εξοχήν), είτε από εναλλασσόμενες ενότητες μενουέττου με (ένα ή περισσότερα) trio, κατά την λογική μίας παρατακτικής μορφής: π.χ. α) μενουέττο – trio – μενουέττο da capo (ως Α Β Α), β) μενουέττο – trio – μενουέττο da capo – trio da capo – μενουέττο da capo (ως Α Β Α Β Α), γ) μενουέττο – trio I – μενουέττο da capo – trio II – μενουέττο da capo (ως Α Β Α Γ Α), δ) μενουέττο – trio I – μενουέττο da capo – trio II – μενουέττο da capo – trio III – μενουέττο da capo (ως Α Β Α Γ Α Δ Α), περαιτέρω δε ακόμη και ε) μενουέττο – trio I – trio II – μενουέττο da capo (ως Α Β Γ Α) ή ς) μενουέττο – trio I – trio II – μενουέττο da capo – trio I da capo – trio II da capo – μενουέττο da capo (ως Α Β Γ Α Β Γ Α). Οι da capo επαναφορές ενίοτε εμφανίζονται καταγεγραμμένες προκειμένου είτε να απαλειφθούν απλώς κάποιες από τις επαναλήψεις τους ή και όλες (ειδάλλως σε μία μη καταγεγραμμένη επαναφορά θεωρείτο *δεδομένο* ότι συμπεριλαμβάνονταν πάντοτε και οι επαναλήψεις!), είτε να παραλλαχθούν κατά το μάλλον ή ήττον, είτε ακόμη για να υποστούν και ορισμένες δομικές τροποποιήσεις· επίσης, ανάμεσα στις επιμέρους ενότητες μπορεί να μεσολαβούν συνδετικά περάσματα, ενώ στο τέλος της συνολικής μορφής δύναται να προστεθεί και μία coda (είτε συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος).

Σε μικροδομικό επίπεδο, κάθε μεμονωμένη ενότητα (“μενουέττο”, “trio” κ.λπ.) μπορεί να διαμορφώνεται, κατ’ αρχάς, κατά τους ακόλουθους οκτώ *δομικούς τύπους μενουέττου*: α) τριμερής δομικός τύπος, μη μετατροπικός, με κατάληξη του πρώτου τμήματος στην τονική (περίπτωση τριμερούς δομής)· β) διμερής δομικός τύπος, μη μετατροπικός, με κατάληξη του πρώτου τμήματος στην τονική (περίπτωση διμερούς δομής)· γ) τριμερής δομικός τύπος, μη μετατροπικός, με κατάληξη του πρώτου τμήματος στην δεσπόζουσα (περίπτωση τριμερούς δομής)· δ) διμερής δομικός τύπος, μη μετατροπικός, με κατάληξη του πρώτου τμήματος στην δεσπόζουσα (περίπτωση διμερούς δομής)· ε) τριμερής δομικός τύπος, μετατροπικός, μη σονατοειδής (περίπτωση τριμερούς δομής)· ς) διμερής δομικός τύπος, μετατροπικός, μη σονατοειδής (περίπτωση διμερούς δομής)· ζ) τριμερής δομικός τύπος, σονατοειδής (περίπτωση τριμερούς δομής με παράλληλη εφαρμογή και της αρχής της σονάτας)· η) διμερής δομικός τύπος, σονατοειδής (περίπτωση διμερούς δομής με παράλληλη εφαρμογή και της αρχής της σονάτας). Περαιτέρω, όμως, ένα μενουέττο ή ένα trio μπορεί να είναι επίσης γραμμένο σε μορφή scherzo, σε μορφή παραλλαγών (τύπου ostinato ή τύπου cantus firmus), σε μορφή κανόνος ή φουγκέττας, σε σπειροειδή μορφή ή ακόμη και σε κάποιαν ελεύθερη μορφή (τύπου φαντασίας).

μορφή παραλλαγών

Παρατακτική μορφή αποτελούμενη από ένα θέμα (ή, σπανιότερα, από δύο διαφορετικά θέματα) και έναν οποιονδήποτε αριθμό από παρηλλαγμένες επαναλήψεις του (τους) που οργανώνονται κατά περίσταση σε ευρύτερες ενότητες. Ανάλογα με την φύση του θεματικού υλικού που αξιοποιείται προς παραλλαγή, διακρίνονται οι ακόλουθες μορφολογικές περιπτώσεις (οι τρεις πρώτες ακμάζουν πρωτίστως κατά την περίοδο του μπαρόκ – γνωρίζοντας εν μέρει και μετέπειτα αναβιώσεις – ενώ οι δύο επόμενες καλλιεργούνται από την περίοδο του κλασσικισμού και έπειτα):

α) *Παραλλαγές τύπου ostinato*: Το θέμα έγκειται σε μία ολιγόφθογγη γραμμή μπάσσου (με έκταση που σπανίως υπερβαίνει τα 4-5 μέτρα), η οποία επαναλαμβάνεται επίμονα (“basso ostinato”) ως βάση για μία σειρά από – ευάριθμες έως πολλές δεκάδες – παραλλαγές (συχνά οργανωμένες ανά ταυτόσημα ή ομοειδή ζεύγη) που διαδέχονται η μία την άλλη χωρίς διακοπή. Σε ορισμένες παραλλαγές μπορεί να τροποποιείται μελωδικά είτε ρυθμικά το ίδιο το αρχικό θέμα στην γραμμή του μπάσσου ή ακόμη να μετατίθεται (αυτούσιο ή παρηλλαγμένο) σε άλλη, υψηλότερη φωνή· ενίοτε, δύναται επίσης να παρατίθεται στον αντίθετο τρόπο ή σε μεταφορά σε άλλη συγγενική τονικότητα, στο πλαίσιο μίας διακριτής ενότητος που αποτελείται από έναν σεβαστό αριθμό επιμέρους παραλλαγών. Αυτή η μορφή παραλλαγών αξιοποιείται εξίσου στην φωνητική μουσική όπως και στην ενόργανη, όπου συνήθως εμφανίζεται υπό τον τίτλο πασσακάλια ή σακόν.

β) *Aria με παραλλαγές*: Το θέμα (“aria”) έγκειται σε μία γραμμή μπάσσου καθώς και στην αρμονία που αυτή υποδηλώνει, αλλά, σε αντίθεση με τις παραλλαγές τύπου ostinato, είναι πολύ μεγαλύτερης εκτάσεως και προσλαμβάνει μία ολοκληρωμένη περιοδική ή διμερή δομή (στην τελευταία περίπτωση συνήθως προβλέπονται και ισάριθμες μικροδομικές επαναλήψεις για το πρώτο και το δεύτερο τμήμα). Οι παραλλαγές που ακολουθούν – και οι οποίες μπορούν να μετρούνται στα δάκτυλα του ενός χεριού ή να φθάνουν συχνά και σε διψήφιο αριθμό – είναι αυτοτελείς (σχεδόν πάντοτε ανεξάρτητες η μία από την άλλη, καίτοι ενίοτε οργανωμένες ανά ομοειδή ζεύγη είτε ενταγμένες σε ευρύτερες ομάδες των τριών ή περισσότερων παραλλαγών, πρωτίστως δια της σταδιακής επιτάχυνσης του ρυθμού ή μεταβολών του μέτρου και της χρονικής αγωγής που παραπέμπουν σε διαδοχή μερών κατά τα είδη της σονάτας ή της σουΐτας της εποχής του μπαρόκ) και μπορούν να επιφέρουν σημαντικές μεταβολές στο αρχικό θεματικό υλικό. Η σειρά των παραλλαγών δύναται προσέτι να ολοκληρωθεί με μία da capo επαναφορά της αρχικής aria.

γ) *Παραλλαγές τύπου cantus firmus*: Ως θέμα εδώ χρησιμοποιείται μία μονοφωνική κοσμική ή θρησκευτική μελωδία, που εν πρώτοις εναρμονίζεται και κατόπιν υπόκειται σε ποικίλες τεχνικές παραλλαγής, ειδάλλως θεωρείται δεδομένη και παραλλάσσεται ευθύς εξ αρχής σε μία σειρά από

αυτοτελείς δομικές ενότητες, τις "παραλλαγές" ή "παρτίτες", που σπανίως ανέρχονται σε διψήφιο αριθμό. Βλ. περαιτέρω χορική παρτίτα.

δ) *Θέμα με παραλλαγές* (ή *στροφικές παραλλαγές*): Το θέμα αποτελεί μία μελωδική, ρυθμική και αρμονική ολότητα σε αυτοτελή διμερή ή τριμερή δομή (με ή χωρίς μικροδομικές επαναλήψεις) και μπορεί να είναι πρωτότυπο ή – πολύ συχνά – δάνειο από άλλη προϋπάρχουσα σύνθεση (π.χ. μία άρια από όπερα, ένα τραγούδι ή ένα θέμα προερχόμενο από έργο ενόργανης μουσικής). Οι παραλλαγές που ακολουθούν (κατά κανόνα λιγοστές σε περιπτώσεις μερών ενταγμένων σε ευρύτερες συνθέσεις αλλά πολύ περισσότερες σε αυτοτελή έργα τύπου θέματος με παραλλαγές) είναι είτε ανεξάρτητες μεταξύ τους είτε αλληλένδετες (με την μεσολάβηση συνδετικών περασμάτων), κάποιες από αυτές μπορούν να παρουσιάζονται σε ζεύγη ή να διαμορφώνουν ευρύτερες ομάδες παραλλαγών – φέρ' ειπείν, στην βάση της πολύ διαδεδομένης πρακτικής της σταδιακής επιτάχυνσης ή επιβράδυνσης του ρυθμού αλλά και της χρονικής αγωγής είτε ακόμη ορισμένων κοινών μοτιβικών / υφολογικών αλλά και έντονα αντιθετικών χαρακτηριστικών (όπως π.χ. στο σύνηθες ακροτελεύτιο ζεύγος αργής μελισματικής και [πολύ] γρήγορης δεξιοτεχνικής παραλλαγής που καθιερώνεται από τον Wolfgang Amadeus Mozart) – ενώ ανάμεσα σε δύο διαδοχικές παραλλαγές μπορεί ενίοτε να παρεμβάλλεται και ένα ανεξάρτητο επεισόδιο ως πεδίο ελεύθερης ανάπτυξης του θεματικού υλικού· επίσης, οι διαφορετικές παραλλαγές παραμένουν ως επί το πλείστον στην κύρια τονικότητα, αλλά ορισμένες από αυτές μπορούν να παρουσιάζονται και σε άλλες συγγενικές – κατά το μάλλον ή ήττον – τονικότητες, ενώ ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος μία παραλλαγή είθισται να τοποθετείται *στον αντίθετο τρόπο*. Πριν από την αρχική παρουσίαση του θέματος μπορεί να προηγείται μία εισαγωγή (από σύντομη έως εξαιρετικά εκτεταμένη), ενώ στο τέλος της συνολικής μορφής ενδέχεται η τελευταία παραλλαγή να ολοκληρώνεται με μία επιπρόσθετη καταληκτική προέκταση ή το αρχικό θέμα να επανέρχεται da capo ή ακόμη να προστίθεται μία coda (με μερική αναδρομή στο αρχικό θέμα ή και με αναφορές σε επιλεγμένες παραλλαγές, καθώς και οιασδήποτε εκτάσεως – ακόμη και εν είδει εκτενέστατης φαντασίας, με επιπρόσθετες παραλλαγές του θέματος ή, έστω, κάποιων αντιπροσωπευτικών τμημάτων του στην εξέλιξή της), μία φούγκα είτε άλλο καταληκτικό κομμάτι (ενίοτε ακόμη και μία δεύτερη, μικρότερη σειρά παραλλαγών).

ε) *Διπλές παραλλαγές* (ή *εναλλασσόμενες παραλλαγές*): Επέκταση της προηγούμενης μορφής παραλλαγών στην βάση δύο διαφορετικών θεμάτων (έστω κι αν αυτά συνδέονται μοτιβικά μεταξύ τους ή παράγονται από μία κοινή βασική ιδέα, κατ' εφαρμογήν της αρχής της μονοθεματικότητος), τα οποία εκτίθενται και παραλλάσσονται εκ περιτροπής. Το δεύτερο θέμα (όπως και οι 1-2 παραλλαγές του) είθισται να αντιπαρατίθεται προς το πρώτο (και τις δικές του 1-3 παραλλαγές) όντας στην εκάστοτε (μείζονα ή ελάσσονα) ομώνυμη τονικότητα. Εξ άλλου, κατά την προσφιλή πρακτική του Joseph Haydn, ο οποίος καλλιέργησε περισσότερο από κάθε άλλο συνθέτη την μορφή αυτή στο ώριμο έργο του, αν το πρώτο θέμα παρουσιάζεται στον ελάσσονα τρόπο και το δεύτερο στην ομώνυμη μείζονα, τότε και οι παραλλαγές που ακολουθούν για το καθένα από αυτά είθισται να είναι ισάριθμες, ενώ εάν, απεναντίας, το πρώτο θέμα είναι στον μείζονα τρόπο και το δεύτερο στην ομώνυμη ελάσσονα, τότε η αλληλουχία των εναλλασσόμενων παραλλαγών αποπερατώνεται με μία επιπλέον παραλλαγή επί του πρώτου θέματος, προκειμένου ο μείζων τρόπος να επικρατεί (σχεδόν πάντοτε) του ελάσσονος στο κλείσιμο της συνολικής μορφής.

μορφή ritornello

Η μορφή που αναπτύχθηκε για το είδος του κοντσέρτου κατά την όψιμη περίοδο του μπαρόκ (πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνος), αν και η εφαρμογή της επεκτάθηκε παράλληλα τόσο σε ενόργανα πρελούδια όσο και σε πολυάριθμες φωνητικές συνθέσεις (άριες και χορωδιακά). Βασίζεται στην εναλλαγή 3-6 ορχηστρικών ritornelli με 2-5 soli (σολιστικά τμήματα, για όργανα ή φωνές) και είναι εξαιρετικά εύπλαστη (όπως και η ευθέως ανάλογη προς αυτήν μορφή της φούγκας), καθώς ο τονικός σχεδιασμός ενός μέρους σε μορφή ritornello βασίζεται σε μία μη προδιαγεγραμμένη περιπλάνηση σε

ορισμένες συγγενικές τονικότητες πέραν της κύριας· είθισται, πάντως, τα ενδιάμεσα ritornelli να εμφανίζονται σε διαφορετικές τονικότητες από την αρχική, εκτός ίσως από το προτελευταίο της συνολικής μορφής, το οποίο μπορεί κάλλιστα να παραθέσει στην κύρια τονικότητα το επικεφαλής θεματικό μόρφωμα του εναρκτήριου ritornello (εν είδει διπλής επαναφοράς) σηματοδοτώντας την έναρξη μίας διακριτής τελικής ενότητος, που συνεχίζεται με την παρεμβολή του τελευταίου σολιστικού τμήματος και ολοκληρώνεται έπειτα με την αναδρομή του καταληκτικού ritornello σε κάποια από τα υπόλοιπα μορφώματα του εναρκτήριου ritornello (συνήθως από το μέσον του και έπειτα). Τα σολιστικά τμήματα καθίστανται με την πάροδο του χρόνου ολοένα και πιο εκτενή, ενσωματώνοντας συχνά και εμβόλιμα tutti στην πορεία τους, ενώ κατά τα μέσα του 18ου αιώνος το τελευταίο ειδικά από αυτά τείνει πλέον να επαναφέρει κάποια από τα θεματικά περιεχόμενα του πρώτου (αλλά ενίοτε ακόμη και του δεύτερου) solo και δη σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα, προαναγγέλλοντας έτσι την μετεξέλιξη της παρούσας μορφής του ritornello σε αυτήν της σονάτας κοντσέρτου της κλασσικής περιόδου.

Η μορφή της άριας da capo αποτελεί κατά το πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνος μία ειδική περίπτωση υλοποίησης της μορφής του ritornello, σε τρεις σαφώς οριοθετημένες ενότητες και με αρκετά συγκεκριμένες επιλογές όσον αφορά τον τονικό της σχεδιασμό.

μορφή ρόντο

Παρατακτική μορφή αποτελούμενη από πέντε βασικές ενότητες: κύριο θέμα – (πρώτο) επεισόδιο – κύριο θέμα (πρώτη επαναφορά) – (δεύτερο) επεισόδιο – κύριο θέμα (δεύτερη / τελική επαναφορά), με προαιρετική προσθήκη εισαγωγής και coda. Το κύριο θέμα ενός ρόντο συνίσταται σχεδόν πάντοτε σε μία αυτοτελή τριμερή ή διμερή δομή και κατά τις δύο επαναφορές του μπορεί να είναι αυτούσιο, παρηλλαγμένο ή δομικώς τροποποιημένο (βλ., περαιτέρω, περικεκομμένη επαναφορά). Τα δύο επεισόδια μπορούν να είναι τελείως διαφορετικά ως προς την δομή και το περιεχόμενό τους (σε μία πενταμερή μορφή ρόντο τύπου Α Β Α΄ Γ Α΄΄) ή το δεύτερο να αποτελεί ανάπτυξη του υλικού είτε απλή επαναφορά του πρώτου, συνήθως σε διαφορετική – αλλά όχι απαραίτητα και στην κύρια – τονικότητα (σε μία πενταμερή μορφή ρόντο τύπου Α Β Α΄ Β΄ Α΄΄)· επίσης, το ένα εκ των δύο ή και αμφότερα τα επεισόδια ενδέχεται να είναι παράγωγα του κυρίου θέματος (σε εφαρμογή της αρχής της μονοθεματικότητος). Πρβλ. μορφή ροντώ και rondo / rondeau / rondò (ρόντο).

μορφή ρόντο-σονάτας

Μεικτή μορφή που συνδυάζει τις προδιαγραφές ενός πενταμερούς ρόντο με την αρχή της σονάτας: κύριο θέμα (Α) και πρώτο επεισόδιο τύπου συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος (Β), τα οποία διαμορφώνουν από κοινού μία ολοκληρωμένη έκθεση σονάτας – (πρώτη) επαναφορά του κυρίου θέματος (Α΄) και δεύτερο / κεντρικό επεισόδιο τύπου εσωτερικού θέματος (Γ) – (δεύτερη) επαναφορά του κυρίου θέματος (Α΄΄) αλλά και του πρώτου επεισοδίου σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα (Β΄) για την διαμόρφωση μίας πλήρους επανεκθέσεως σονάτας. Κατ' εξαίρεσιν (πρωτίστως σε έργα του Wolfgang Amadeus Mozart), η επαναφορά του πρώτου επεισοδίου μπορεί να αντιμετατεθεί με την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος, δίνοντας την εντύπωση μίας "αντικατοπτρικής / αντεστραμμένης επανεκθέσεως" (Α Β Α΄ Γ *Β΄ Α΄΄*). Μία εισαγωγή και ιδίως μία coda (η οποία είθισται να ανοίγει με μία αναδρομή στο κύριο θέμα, εκτός κι αν πριν από αυτήν έχει εισαχθεί και μία τελείως προαιρετική τρίτη επαναφορά του ιδίου / Α΄΄΄) μπορούν να προστεθούν κατά βούλησιν στην αρχή και στο τέλος της μορφής αυτής, ενώ ειδικά στο είδος του κοντσέρτου το κύριο θέμα δύναται να επεκταθεί με επιπρόσθετα καταληκτικά θέματα, αφομοιώνοντας τοιουτοτρόπως και την λειτουργία ενός ορχηστρικού ritornello, όπως π.χ. σε μία μορφή τύπου Α (*R1*) – Β – Α΄ [*R2*] – Γ – Β΄ – Α΄΄ (*R4*). Πρβλ. μορφή ροντώ-σονάτας και μορφή σονάτας-ρόντο.

μορφή ροντώ

Παρατακτική μορφή αποτελούμενη από την τακτική επαναφορά του κυρίου θέματος έπειτα από την μεσολάβηση ενός ή περισσοτέρων επεισοδίων (συνήθως βασισμένων, κατά το μάλλον ή ήττον, στο υλικό του κυρίου θέματος, όπως επιτάσσει η αρχή της μονοθεματικότητος). Το κύριο θέμα (refrain ή “rondeau”) προσλαμβάνει κατά κανόνα την δομή μίας απλής περιόδου (με άμεση επανάληψη ένεκα της συντομίας του) και επανέρχεται σχεδόν πάντοτε αυτούσιο, ενώ τα επεισόδια (couplets) μπορούν να είναι οποιουδήποτε δομικού τύπου και αριθμού, προσδιορίζοντας συνολικά την μορφή του ροντώ ως *τριμερή* (με ένα επεισόδιο: Α Β Α΄), *πενταμερή* (με δύο επεισόδια: Α Β Α΄ Γ Α΄΄, αλλά διακριτή από την αντίστοιχη μορφή του ρόντο χάρη στην έκταση και την δομική συγκρότηση του κυρίου θέματος), *επταμερή* (με τρία επεισόδια: Α Β Α΄ Γ Α΄΄ Δ Α΄΄΄), *εννιαμερή* (με τέσσερα επεισόδια: Α Β Α΄ Γ Α΄΄ Δ Α΄΄΄ Ε Α΄΄΄΄) κ.ο.κ. Το τελευταίο επεισόδιο προσλαμβάνει ενίοτε πολύ μεγαλύτερη έκταση από τα προηγούμενα και την μορφή ενός μικρού – δυνάμει αυτοτελούς – ροντώ (“rondeau séparé”, “deuxième rondeau” ή “seconde partie”, συνήθως στην ομώνυμη τονικότητα), που μοιάζει σαν να έχει ενταχθεί αναδρομικά σε ένα μεγαλύτερο, εν είδει trio. Πρβλ. rondo / rondeau / rondò (ρόντο).

μορφή ροντώ-σονάτας

Μεικτή μορφή που συνδυάζει τις προδιαγραφές ενός επταμερούς ροντώ με την αρχή της σονάτας: κύριο θέμα (Α) και πρώτο επεισόδιο τύπου συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος (Β), τα οποία διαμορφώνουν από κοινού μία ολοκληρωμένη έκθεση σονάτας – (πρώτη) επαναφορά του κυρίου θέματος (Α΄) και δεύτερο επεισόδιο οιουδήποτε δομικού τύπου (Γ) – (δεύτερη) επαναφορά του κυρίου θέματος (Α΄΄) και τρίτο επεισόδιο οιουδήποτε δομικού τύπου (Δ) – (τρίτη) επαναφορά του κυρίου θέματος (Α΄΄΄) αλλά και του πρώτου επεισοδίου σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα (Β΄) για την διαμόρφωση μίας πλήρους επανεκθέσεως σονάτας – (τέταρτη) επαναφορά του κυρίου θέματος (Α΄΄΄΄) είτε προαιρετική προσθήκη coda. Η μορφή αυτή καλλιεργήθηκε για ένα σύντομο χρονικό διάστημα, κατά τις δεκαετίες του 1770 και του 1780, κυρίως από τον Wolfgang Amadeus Mozart, πριν από την εδραίωση της μορφής ρόντο-σονάτας.

μορφή scherzo

Σε μακροδομικό επίπεδο, αυτή η παρατακτική μορφή ταυτίζεται με την μορφή μενουέττου και ειδικότερα με τις περιπτώσεις εκείνες οι οποίες αποτελούνται από μία ενότητα (scherzo χωρίς trio), τρεις ενότητες (scherzo με trio και da capo επαναφορά του scherzo), τέσσερεις ενότητες (scherzo – trio I – trio II – scherzo da capo), πέντε ενότητες (scherzo που εναλλάσσεται είτε με δύο εμφανίσεις του ιδίου trio είτε με δύο διαφορετικά trio) αλλά και επτά ενότητες (scherzo – trio I – trio II – scherzo da capo – trio I da capo – trio II da capo – scherzo da capo)· επιπρόσθετα συνδετικά περάσματα μεταξύ των επιμέρους ενοτήτων αλλά και μία τελική coda ενσωματώνονται συχνά στην εν λόγω μορφή, που κάνει την εμφάνισή της από τα τέλη του 18ου αιώνος (σε έργα των Joseph Haydn και Ludwig van Beethoven) και ιδίως κατά τον κατοπινό 19ο αιώνα.

Σε μικροδομικό επίπεδο, μία ενότητα αυτής της μορφής (συνηθέστερα το “scherzo” κατ’ εξοχήν παρά ένα trio, το οποίο κατά κανόνα τείνει να διατηρεί τις παραδοσιακότερες δομικές προδιαγραφές ενός μενουέττου), όπως εξ άλλου και μιας μορφής μενουέττου, δύναται να διαφοροποιηθεί αισθητά από κάθε προγενέστερο *τριμερή* δομικό τύπο μενουέττου και να αναγνωρισθεί ως γνήσια *μορφή scherzo* χάρη στην διόγκωση και την βαρύτητα του τελευταίου της δομικού τμήματος. Το πρώτο τμήμα είθισται εν προκειμένω να είναι μετατροπικό (μπορεί όμως και όχι, παραμένοντας στην κύρια τονικότητα και κλείνοντας με μία τέλεια / ατελή ή μισή πτώση σε αυτήν) καθώς και σχετικά έως ιδιαίτερα περιορισμένης εκτάσεως, ενώ το επόμενο (μεσαίο αντιθετικό τμήμα) δύναται είτε να αναπτύσσει το θεματικό υλικό του πρώτου (λειτουργώντας κατ’ ουσίαν ως μία πολύ περιεκτική επεξεργασία μορφής σονάτας) είτε να δημιουργεί απλώς τις

αρμονικές προϋποθέσεις (εν είδει συνδετικού περάσματος) για την επικείμενη επαναφορά του επικεφαλής θεματικού υλικού. Το τρίτο τμήμα, εντούτοις, αντί να συνιστά μία απλή επαναφορά είτε ευσύνοπτη επανέκθεση του περιεχομένου του πρώτου τμήματος και δη διατηρώντας ανάλογη εν πολλοίς έκταση προς εκείνο, προβαίνει σε ενδελεχή περαιτέρω ανάπτυξη (καθ' οιονδήποτε τρόπο) ή ανακατασκευάζει εκ βάθρων το αρχικό θεματικό υλικό και μάλιστα σε έκταση περίπου διπλάσια ή και υπερδιπλάσια εκείνης του πρώτου τμήματος, με αποτέλεσμα η συνολική αυτή *τριμερής μορφή scherzo* να αίρει τελείως την τυπική ισορροπία που διέπει και χαρακτηρίζει τα εξωτερικά τμήματα μίας ανάλογης τριμερούς μορφής μενουέττου, έχοντας μεταθέσει όλο της το βάρος στην καταληκτική ανάπλαση του αρχικού θεματικού υλικού σε ένα εξόχως ενισχυμένο σε εύρος αλλά και σημασία τρίτο τμήμα! Σπανιότατα, οι παραπάνω διαδικασίες εφαρμόζονται επίσης στο πλαίσιο μίας *διμερούς μορφής scherzo*, ελλείψει διπλής επαναφοράς (η διάκριση της μορφής αυτής από τους διμερείς τύπους μενουέττου έγκειται στην ενδελεχή ανάπτυξη του θεματικού υλικού του πρώτου τμήματος από το μέσον περίπου και έπειτα του δεύτερου τμήματος). Παρ' όλα αυτά, οποιαδήποτε ενότητα ενός "scherzo" μπορεί κάλλιστα να ακολουθεί τις απλούστερες προδιαγραφές μίας *μορφής μενουέττου* (οιουδήποτε τύπου) ή, εναλλακτικά, να είναι γραμμένη σε μορφή σονάτας, σε μορφή παραλλαγών (τύπου ostinato ή τύπου cantus firmus), σε μορφή κανόνος ή φουγκέττας, σε σπειροειδή μορφή ή ακόμη και σε κάποιαν ελεύθερη μορφή (τύπου φαντασίας).

μορφή σονάτας

Δυναμική μορφή που εδράζεται στην ομώνυμη αρχή της σονάτας και εν πολλοίς σε αυτήν της θεματικής ανακύκλησης, ενώ υλοποιείται σε πέντε διαφορετικούς δομικούς τύπους – τρεις αμιγείς και δύο μεικτούς:

α) *Τριμερής μορφή σονάτας*, η οποία αποτελείται από τρεις βασικές ενότητες, ήτοι την έκθεση, την επεξεργασία και την επανέκθεση, με προαιρετική προσθήκη εισαγωγής και coda. Προβλέπονται επίσης δύο μακροδομικές επαναλήψεις ή η επανάληψη μόνον της εκθέσεως (αντίθετα, η επανάληψη μονάχα της επεξεργασίας και της επανεκθέσεως από κοινού είναι εξαιρετικά σπάνια στο ρεπερτόριο) ή καμμία επανάληψη.

β) *Διμερής μορφή σονάτας*, η οποία αποτελείται από δύο βασικές ενότητες, ήτοι την έκθεση και την δεύτερη ενότητα, με προαιρετική προσθήκη εισαγωγής και coda. Προβλέπονται επίσης δύο μακροδομικές επαναλήψεις ή η επανάληψη μόνον της εκθέσεως ή καμμία επανάληψη.

γ) *Μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία*, η οποία αποτελείται από δύο βασικές ενότητες, ήτοι την έκθεση και την επανέκθεση, με προαιρετική προσθήκη εισαγωγής και coda. Ο συγκεκριμένος τύπος σονάτας στερείται πάντοτε μακροδομικών επαναλήψεων και βρίσκει σχεδόν αποκλειστική εφαρμογή σε αργά αλλά και σε γοργά τελικά μέρη ευρύτερων έργων καθώς και σε μονομερείς Εισαγωγές. Η ουσιώδης διαφορά της σονάτας χωρίς επεξεργασία από την διμερή μορφή σονάτας (η οποία συνίσταται επίσης σε δύο ενότητες) έγκειται στην διπλή επαναφορά που ορίζει εν προκειμένω την έναρξη μίας *επανεκθέσεως* αμέσως μετά το πέρας της εκθέσεως. Η απουσία της επεξεργασίας, εξ άλλου, συχνά – αλλά διόλου απαραίτητα – αναπληρώνεται σε κάποιον βαθμό από την εμφάνιση ενός αναπτυξιακού εμβόλιμου τμήματος είτε κατά την επανέκθεση του κυρίου θέματος (υπό τύπον δευτερεύουσας ανάπτυξης) είτε ακόμη εντός της ακόλουθης μεταβάσεως· επιπλέον, σε μία παρεμφερή αλλά και πολύ πιο σπάνια περίπτωση (των αρχών του 19ου αιώνος και δη εμφανιζόμενη κυρίως σε τελικά μέρη κοντσέρτων), η μετάβαση διακόπτεται ή αντικαθίσταται κατά την επανέκθεση από ένα εμβόλιμο επεισόδιο τύπου εσωτερικού θέματος, το οποίο ουσιαστικά παραπέμπει στο δεύτερο επεισόδιο (Γ) μίας μορφής ρόντο.

δ) *Μορφή σονάτας-ρόντο*, η οποία αποτελεί ανάμειξη του τριμερούς τύπου σονάτας (χωρίς μακροδομικές επαναλήψεις) με μία επιπλέον – πλήρη ή συχνότερα περικεκομμένη – επαναφορά του κυρίου θέματος (κατά τις προδιαγραφές μίας μορφής ρόντο) πριν από την επεξεργασία: έκθεση (με προαιρετική εισαγωγή πριν από αυτήν) – επαναφορά του κυρίου θέματος και επεξεργασία – επανέκθεση (και προαιρετική coda). Η μεικτή αυτή μορφή είναι παραπλήσια με την μορφή ρόντο-

σονάτας, αλλά στην θέση ενός κεντρικού επεισοδίου (Γ) εδώ παρουσιάζεται η ενότητα της επεξεργασίας· επίσης, κατ' εξαίρεσιν (πρωτίστως σε έργα του Wolfgang Amadeus Mozart), η επανέκθεση του κυρίου θέματος μπορεί να αναβληθεί και – αντί να προταχθεί – να *διαδεχθεί* (με αντιμετάθεση) την επαναφορά όλων των υπόλοιπων βασικών θεματικών ιδεών και μορφωμάτων της εκθέσεως σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα εν είδει "αντικατοπτρικής / αντεστραμμένης επανεκθέσεως" (όπως ακριβώς και σε μία μορφή ρόντο-σονάτας).

ε) *Μορφή σονάτας κοντσέρτου*, η οποία αποτελεί εφαρμογή του τριμερούς ή του διμερούς τύπου σονάτας (χωρίς μακροδομικές επαναλήψεις) αλλά και του τύπου σονάτας χωρίς επεξεργασία υπό την μορφή τριών ή δύο σολιστικών ενοτήτων (soli) που εναλλάσσονται με δύο έως τέσσερα (ή κατ' εξαίρεσιν ακόμη και πέντε) λειτουργικώς αφομοιωμένα στην συνολική μορφή ορχηστρικά ritornelli.

Το πρώτο από αυτά (*εναρκτήριο ritornello* / R1) προηγείται της εκθέσεως και παρουσιάζει κατά κανόνα μία πρότυπη – πλήρη ή ημιτελή, με ενδιάμεση τομή ή συνεχή – θεματική διαδοχή, αποτελούμενη από κύρια, μεταβατικά, πλάγια και καταληκτικά θέματα / μορφώματα, είτε αποκλειστικά στην κύρια τονικότητα (σε ένα *μη μετατροπικό* εναρκτήριο ritornello) είτε εν μέρει και σε άλλη, δευτερεύουσα τονικότητα (με ή δίχως την πραγματοποίηση μίας τέλειας πτώσεως σε αυτήν)· και σε αυτήν την τελευταία περίπτωση ενός *μετατροπικού* εναρκτήριου ritornello, ωστόσο, η κύρια τονικότητα αποκαθίσταται οπωσδήποτε πριν την ολοκλήρωσή του (συνήθως σε ένα σημείο προετοιμασίας για την έλευση της καταληκτικής του περιοχής), εν αντιθέσει με ό,τι συμβαίνει σε μία έκθεση σονάτας! Ως εκ τούτου, το εναρκτήριο ritornello αποπερατώνεται τυπικά με μία τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα και χαρακτηριστική τομή πριν την έναρξη της επόμενης ενότητος, εκτός κι αν επισυνάπτεται σε αυτό και ένα συνδετικό πέρασμα προς την ακόλουθη έκθεση.

Το δεύτερο (πρώτο ενδιάμεσο) ritornello / R2 είθισται να εντάσσεται στην ευρύτερη – σολιστική και ορχηστρική – έκθεση (solo 1 / S1 + R2) οποιουδήποτε από τους τρεις επιμέρους τύπους μίας μορφής σονάτας κοντσέρτου, επέχοντας λειτουργία ορχηστρικής καταληκτικής περιοχής και, ενδεχομένως, συνδετικού περάσματος προς την επόμενη ενότητα· σε αρκετές όμως περιπτώσεις, δύναται και να αφομοιωθεί ολότελα, μετά το πέρας μίας αμιγώς σολιστικής εκθέσεως (S1), στην έναρξη της επεξεργασίας μίας τριμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου ή της δεύτερης ενότητος μίας διμερούς μορφής σονάτας κοντσέρτου (R2 + solo 2 / S2…).

Το τρίτο (δεύτερο ενδιάμεσο) ritornello / R3 ενσωματώνεται με πολλούς και ποικίλους τρόπους στην συνολική μορφή: α) συχνά (από τα μέσα μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνος) παρουσιάζεται στο τέλος της επεξεργασίας μίας σονάτας κοντσέρτου τριμερούς τύπου (S2 + R3) αναλαμβάνοντας την αποκλειστική λειτουργία του συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση· β) σε ορισμένες σπάνιες περιπτώσεις (στα μέσα του 18ου αιώνος), εντούτοις, το R3 ολοκληρώνει την ενότητα της επεξεργασίας σε μία συγγενική τονικότητα (όπως π.χ. στην vi, την iii ή την ii στον μείζονα τρόπο), προτού η επανέκθεση ξεκινήσει κατόπιν απευθείας – ή με την διαμεσολάβηση ενός σύντομου σολιστικού συνδετικού περάσματος – από την κύρια τονικότητα με το solo 3 / S3· γ) μία άλλη σπάνια εφαρμογή κατά τα μέσα του 18ου αιώνος έγκειται στην παρεμβολή του R3 ανάμεσα στα δύο σκέλη της δεύτερης ενότητος μίας σονάτας κοντσέρτου διμερούς τύπου (S2.1 + R3 + S2.2), με αρμονική λειτουργία ανάλογη των δύο προαναφερθεισών περιπτώσεων (τουτέστιν εδραίωσης αλλά και επικύρωσης ενός νέου τονικού κέντρου ή, αντίθετα, προετοιμασίας για την αποκατάσταση της αρχικής τονικότητος)· δ) από την άλλη πλευρά, ήδη από τα μέσα του 18ου αιώνος αλλά πρωτίστως κατά τα τέλη του καθώς και στις αρχές του 19ου αιώνος, το R3 γίνεται κατά κανόναν ο φορέας της τριπλής επαναφοράς στην έναρξη της ευρύτερης – ορχηστρικής και σολιστικής – επανεκθέσεως (R3 + S3 + R4) μίας σονάτας κοντσέρτου του τριμερούς τύπου αλλά και αυτού χωρίς επεξεργασία.

Το τέταρτο και τελευταίο ritornello (*καταληκτικό ritornello* / R4) ολοκληρώνει την τελευταία ενότητα της εκάστοτε μορφής σονάτας κοντσέρτου (πάντοτε ελλείψει coda), είτε προσλαμβάνοντας μονάχα καταληκτική λειτουργία κατ' αναλογίαν προς το δεύτερο ritornello (R2), είτε δημιουργώντας επιπλέον στην έναρξή του μία σύντομη ορχηστρική προετοιμασία για την σολιστική

καντέντσα, εφ’ όσον αυτή παρεμβάλλεται στο εσωτερικό του R4 υποδιαιρώντας το σε δύο διακριτά σκέλη.

Σε ορισμένα κοντσέρτα των μέσων του 18ου αιώνος, η ενότητα της επεξεργασίας χωρίζεται σε δύο σολιστικές περιοχές με την παρεμβολή ενός επιπλέον (πέμπτου) ritornello: εν τοιαύτη περιπτώσει, η επεξεργασία ξεκινά με το σολιστικό της σκέλος S2.1 και στρέφεται προς μία συγγενική τονικότητα, την οποίαν έρχεται να εδραιώσει και να επικυρώσει οριστικά η ορχήστρα με το εμβόλιμο R3α (πρβλ. την υποπερίπτωση β στην προ-προηγούμενη παράγραφο), προτού ένα μικρότερο δεύτερο σολιστικό σκέλος της ιδίας ενότητος (S2.2) λειτουργήσει εν συνεχεία ως μετατροπικό συνδετικό πέρασμα προς την ορχηστρική έναρξη της επανεκθέσεως με ένα R3β (κατά την υποπερίπτωση δ της προ-προηγούμενης παραγράφου). Η συνολική μορφή εμπεριέχει εν προκειμένω πέντε ritornelli και τέσσερα soli, τα οποία υπηρετούν τις προδιαγραφές μίας τριμερούς σονάτας κοντσέρτου κατανεμημένα ως εξής: εναρκτήριο ritornello (R1) και έκθεση (S1 + R2) – επεξεργασία (S2.1 + R3α + S2.2) – επανέκθεση (R3β + S3 + R4)· οι παρόντες συμβολισμοί για τα ritornelli και τα soli αναθεωρούν ελαφρώς – με ορθότερους λειτουργικούς όρους – αυτούς που έχουν εν τω μεταξύ προταθεί και από τους Hepokoski & Darcy (2006: 442-443 και 438 / “subtype D”).

Οποιοδήποτε από τα ενδιάμεσα ritornelli (το R2 και ιδίως το R3, ακόμη κι αν έτσι η ευρύτερη επανέκθεση ανοίγει ομοίως κατά τρόπον σολιστικό, διαδεχόμενη άμεσα το τέλος της προηγούμενης σολιστικής ενότητος: S2 ή S1 και απευθείας S3 + R4) ή, ενίοτε, ακόμη και το καταληκτικό ritornello (R4) δύναται να παραλειφθεί σε κάθε μορφή σονάτας κοντσέρτου. Ειδικά δε σε αργά μέρη αλλά και σε άριες υπό μορφήν σονάτας κοντσέρτου, η φύση και το θεματικό περιεχόμενο του εναρκτήριου ritornello (R1) μπορεί ενίοτε να είναι εξαιρετικά ελλειμματικά (αλλά και η πτωτική του κατάληξη ιδιαιτέρως εξασθενημένη, με μία μισή πτώση στην κύρια τονικότητα), δίνοντας έτσι ακόμη και την εντύπωση της αφομοίωσής του από την κύρια περιοχή της εκθέσεως: R1 + S1 [+ R2]! Επιπλέον, ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνος, το σολιστικό όργανο (ή η ομάδα των σολιστικών οργάνων) δύναται να εκθέτει το κύριο θέμα πριν ή εκ περιτροπής με την ορχήστρα στην έναρξη του R1 (πράγμα ιδιαίτερα σύνηθες σε γοργά τελικά μέρη κοντσέρτων) ή να συμπράττει με αυτήν σε ένα οποιοδήποτε ritornello (ιδίως στο καταληκτικό / R4, προεκτείνοντάς το ελεύθερα αντί επιπρόσθετης coda – η οποία είναι εν γένει ασύμβατη με όλους τους τύπους σονάτας κοντσέρτου, επειδή ακριβώς αυτοί πλαισιώνονται ήδη από ritornelli). Τέλος, αξιοσημείωτη είναι η “σύνθεση” των θεματικών διαδοχών του R1 και της ευρύτερης εκθέσεως (S1 + R2) κατά την ευρύτερη επανέκθεση (R3 + S3 + R4 ή μόνον S3 + R4) – η οποία ενδέχεται προσέτι να αφομοιώνει ακόμη και χαρακτηριστικά θεματικά στοιχεία ή ολόκληρα χωρία του S2 από την προηγούμενη ενότητα – σε αριστουργηματικές υλοποιήσεις της μορφής σονάτας κοντσέρτου των Carl Philipp Emanuel Bach και Wolfgang Amadeus Mozart (βλ. εν προκειμένω και την περίπτωση των υποκατάστατων θεμάτων).

μορφή σονάτας κοντσέρτου → βλ. μορφή σονάτας

μορφή σονάτας-ρόντο → βλ. μορφή σονάτας

μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία → βλ. μορφή σονάτας

μορφή σουΐτας

Δυναμική μορφή (με λίγες, κυρίως πρώιμες εξαιρέσεις), η οποία απαντά στην συντριπτική πλειονότητα των χορών αλλά και σε πολλά κομμάτια χαρακτήρος κατά την περίοδο του μπαρόκ, που αποτελούνται από δύο επαναλαμβανόμενες ενότητες (“reprises”). Η πρώτη ενότητα εξυφαίνει ελεύθερα το αρχικό θεματικό της υλικό και δύναται να καταλήξει με τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα (η δυνατότητα αυτή αφορά σχεδόν αποκλειστικά το ρεπερτόριο του 17ου αιώνος) ή με μισή πτώση στην ίδια, καίτοι κατά κανόνα – και ειδικά στο ρεπερτόριο του 18ου αιώνος – πραγματοποιεί μετατροπία και ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση σε μία στενά συγγενική

δευτερεύουσα τονικότητα (της δεσπόζουσας στον μείζονα τρόπο και της ελάσσονος δεσπόζουσας ή της μείζονος σχετικής στον ελάσσονα τρόπο). Η δεύτερη ενότητα, κατόπιν, είτε ξεκινά από αυτήν, είτε επιστρέφει παροδικά στην κύρια τονικότητα (ως επί το πλείστον ακολουθώντας μία τυπική αρμονική διαδοχή δεσπόζουσας – τονικής – υποδεσπόζουσας), είτε ακόμη προσανατολίζεται απευθείας προς μία ή δύο άλλες συγγενικές τονικότητες (την vi, την iii, την ii ή την IV στον μείζονα τρόπο καθώς και την III ή την v, την VI, την VII ή την iv στον ελάσσονα τρόπο, οι οποίες συνήθως επικυρώνονται και με κάποια πτώση ή απλώς υποδηλώνονται με μιαν αποφυγή πτώσεως), αναπτύσσοντας περαιτέρω το δεδομένο θεματικό υλικό, μέχρις ότου η κύρια τονικότητα αποκατασταθεί οριστικά και επικυρωθεί με μία τέλεια πτώση στο κλείσιμο της συνολικής μορφής. Σταδιακά, από τα τέλη του 17ου μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνος, οι δύο ενότητες της μορφής αυτής αποκτούν ολοένα και μεγαλύτερη θεματική συνοχή και αλληλεξάρτηση, είτε με την παράθεση της χαρακτηριστικής επικεφαλής θεματικής ιδέας του κομματιού στην έναρξη της δεύτερης ενότητος – σε διαφορετικό, πλέον, αρμονικό ή τονικό περιβάλλον καθώς και σε ευθεία ή σε αντίθετη κίνηση / αναστροφή – είτε, προσέτι, με την επαναφορά της καταληκτικής χειρονομίας ή ακόμη και ολόκληρης της ακροτελεύτιας φράσεως της πρώτης ενότητος στο τέλος της δεύτερης σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα (απότοκο της περαιτέρω διεύρυνσης της πρακτικής αυτής υπήρξε η αρχή της σονάτας, που οδήγησε στην υπέρβαση της μορφής της σουΐτας και στην μετεξέλιξή της σε μία διμερή μορφή σονάτας).

μορφή: σπειροειδής

Δυναμική ή παρατακτική μορφή, βασισμένη στην αρχή της θεματικής ανακύκλησης, η οποία κατά κανόναν υλοποιείται σε δύο ή τρεις μακροδομικές ενότητες. Στην πρώτη ενότητα παρουσιάζεται μία πρότυπη θεματική διαδοχή, η οποία από εκεί και ύστερα αναπαράγεται με μεγαλύτερη πιστότητα ή ελευθερία και σε κάθε επόμενη ενότητα της μορφής αυτής, σε συνδυασμό με ποικίλες διαδικασίες παραλλαγής, ανάπτυξης, μεταφοράς σε άλλες τονικότητες, αντιμετάθεσης, επιλεκτικής παράλειψης ή ακόμη και προσθήκης νέων – εμβόλιμων είτε υποκατάστατων – θεματικών ιδεών και μορφωμάτων.

μορφή: στροφική

Παρατακτική μορφή, από τις πλέον διαδεδομένες στην φωνητική μουσική και ειδικότερα στο είδος του τραγουδιού – θρησκευτικού και κοσμικού, λαϊκού αλλά και έντεχνου (“Lied”). Αποτελείται από μία μουσική ενότητα, ενιαία ή υποδιαιρούμενη περαιτέρω σε τμήματα (όπως π.χ. σε couplet και refrain), η οποία μελοποιεί την πρώτη στροφή του ποιητικού κειμένου και ακολούθως επαναλαμβάνεται – αυτούσια ή επουσιωδώς παρηλλαγμένη – για κάθε επόμενη ποιητική στροφή. Πρβλ. απεναντίας ελεύθερη μορφή.

μορφή τραγουδιού

Παρωχημένος όρος (“Liedform”) για τις παρατακτικές μορφές εν γένει και ειδικότερα για την τριμερή μορφή, προσέτι δε για δομές όπως η τριμερής και η διμερής.

μορφή: τριμερής

Παρατακτική μορφή αποτελούμενη από τρεις βασικές ενότητες: κύριο θέμα (Α) – επεισόδιο (Β) – επαναφορά κυρίου θέματος (Α΄), με προαιρετική προσθήκη εισαγωγής και coda. Το κύριο θέμα συνίσταται κατά κανόνα σε μία αυτοτελή τριμερή ή διμερή δομή και κατά την επαναφορά του μπορεί να είναι αυτούσιο, παρηλλαγμένο είτε δομικώς τροποποιημένο (όπως π.χ. περισσότερο ανεπτυγμένο ή συρρικνωμένο· υπάρχουν επίσης ευάριθμες περιπτώσεις τριμερούς μορφής με περικεκομμένη αλλά και με υβριδική επαναφορά). Ανάλογα με τον τύπο του επεισοδίου που

εμπεριέχει, μία τριμερής μορφή διακρίνεται σε *παρατακτική* (με εσωτερικό θέμα), *δυναμική* (με σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος· η περίπτωση αυτή αντιμετωπίζεται εσφαλμένα ως ελλιπέστατη εκδοχή μορφής σονάτας από σύγχρονους θεωρητικούς όπως ο Caplin, 1998: 216 ή οι Hepokoski & Darcy, 2006: 249) και *αναπτυξιακή* (με αναπτυξιακό επεισόδιο). Η τριμερής μορφή αποτελεί, στην πραγματικότητα, έναν περικεκομμένο τύπο ρόντο (με ένα μονάχα επεισόδιο όπως και μία επαναφορά του κυρίου θέματος· βλ. σχετικά Birnbach, 1828: 296-297), γι' αυτό και δεν είναι τυχαίο ότι απαντά ως επί το πλείστον – όχι όμως και αποκλειστικά – σε αργά μέρη ευρύτερων συνθέσεων καθώς και σε σύντομα κομμάτια χαρακτήρος. Η διαδεδομένη ονομασία "μεγάλη τριμερής μορφή" (*large ternary*), τέλος, είναι εν πολλοίς περιττή, καθώς επιχειρεί απλώς την διάκριση της μορφής αυτής από την αντίστοιχη τριμερή δομή (*small ternary* / "μικρή τριμερής μορφή"· βλ. ενδεικτικά Caplin, 1998: 71 και 211) ή *μορφή μενουέττου* (όταν τούτη υλοποιείται αυτοτελώς, σε οποιονδήποτε από τους τέσσερεις τριμερείς δομικούς της τύπους).

μορφή τριμερούς σονάτας → βλ. μορφή σονάτας

μορφή φούγκας

Μορφή αντιστικτικής σύνθεσης, βασισμένη σε ένα ή και σε περισσότερα θέματα / soggetti. Το πρώτο και χαρακτηριστικότερο τμήμα κάθε είδους φούγκας ονομάζεται έκθεση, καθ' ότι σε αυτό εκτίθεται / παρουσιάζεται με συστηματικό τρόπο το βασικό θεματικό υλικό· στην περίπτωση μίας *απλής φούγκας*, η οποία βασίζεται σε ένα και μοναδικό θέμα, το soggetto αυτό εισάγεται εν προκειμένω υπό μορφήν θέματος (dux) και απαντήσεως (comes) από φωνή σε φωνή, σε συνδυασμό – προαιρετικά – και με ένα ή περισσότερα αντιθέματα. Η υπόλοιπη σύνθεση έγκειται σε περαιτέρω παραθέσεις του θέματος, κατά κανόναν εκ περιτροπής και με τμήματα που δεν περιλαμβάνουν τέτοιες παραθέσεις (τα λεγόμενα επεισόδια). Οι λοιπές αυτές παραθέσεις του θέματος γίνονται στην αρχική καθώς και σε άλλες συγγενικές – κατά το μάλλον ή ήττον (και ανάλογα με την εποχή) – τονικότητες, μπορούν δε να είναι μεμονωμένες ή να εμφανίζονται κατά ζεύγη θέματος και απαντήσεως ή ακόμη και να οργανώνονται σε ευρύτερες ομάδες, σε απλή παράταξη ή εν είδει stretto και στην βάση της διατήρησης ενός δεδομένου τονικού κέντρου είτε της εφαρμογής μιας κοινής στρατηγικής / συνθετικής τεχνικής (π.χ. με διαδοχικές παραθέσεις του θέματος σε αναστροφή / καρκινική μορφή / καρκινική αναστροφή, σε μεγέθυνση / σμίκρυνση ή σε stretto)· σε κάθε περίπτωση, το θέμα μετά την έκθεση επανεμφανίζεται κάμποσες ακόμη φορές κατά την περαιτέρω εξέλιξη μίας φούγκας, δίχως όμως να υπόκειται πλέον σε ιδιαίτερα αυστηρές δεσμεύσεις (όπως στο εναρκτήριο τμήμα της εκθέσεως): έτσι, μπορεί άλλοτε να συνοδεύεται από το αντίθεμα (αυτούσιο, παρηλλαγμένο ή ελαφρώς περικεκομμένο) ή τα αντιθέματα και άλλοτε πάλι όχι, να παρουσιάζεται ανά πάσα στιγμή και με οποιαδήποτε σειρά υπό την αρχική του μορφή ή υπό τύπον απάντησης, σε αναστροφή / καρκινική μορφή / καρκινική αναστροφή, σε μεγέθυνση / σμίκρυνση ή ακόμη και με περιορισμένες ρυθμικομελωδικές παραλλαγές ή επουσιώδεις περικοπές (ιδίως στην κεφαλή ή στην κατάληξή του), να παρατίθεται δύο ή περισσότερες φορές σε άμεση διαδοχή στην *ίδια* φωνή ή συγχρόνως σε δύο φωνές (σε παράλληλη ή σε αντίθετη κίνηση) κ.λπ. Ως coda ή κατακλείδα, τέλος, μπορεί να ορισθεί ένα τελικό τμήμα που έρχεται να προστεθεί προαιρετικά έπειτα από μία τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα και που ενδέχεται να περιλαμβάνει ορισμένες ακόμη καταληκτικές παραθέσεις του θέματος (σε οποιαδήποτε μορφή του) ή, αντίθετα, να στερείται τέτοιων ολοκληρωμένων παραθέσεων και να διαμορφώνεται εν είδει καταληκτικού επεισοδίου, ούτως ειπείν, ή ελεύθερου τμήματος· σε αυτά τα συμφραζόμενα δύναται, προσέτι, να κάνει την εμφάνισή του ένας ισοκράτης επί της τονικής αλλά και η γραφή να καταστεί πολύ πιο ελεύθερη και δη ομοφωνικής υφής.

Από μακροδομικής σκοπιάς, κάθε απλή φούγκα διαθέτει την δική της ξεχωριστή τονική πλοκή και μπορεί να αναπτύσσεται σε μία, δύο, τρεις ή περισσότερες ενότητες. Κάθε ενότητα αποτελείται από έναν αριθμό επιμέρους τμημάτων κατ' επιλογήν (έκθεση, τμήματα παραθέσεων του θέματος,

επεισόδια, coda / κατακλείδα) και ολοκληρώνεται με μία σαφή πτώση και εμφανή ή κεκαλυμμένη τομή που την διακρίνει από την επόμενη ενότητα. Επιπλέον, οι ενότητες μίας φούγκας είθισται να διαφοροποιούνται μεταξύ τους και στην βάση έτερων συμπληρωματικών κριτηρίων, όπως α) της εμφάνισης και αξιοποίησης διαφορετικών αντιθεμάτων ή χαρακτηριστικών συνοδευτικών φιγούρων παράλληλα προς το δεδομένο θέμα, β) κάποιας αισθητής υφολογικής ή "ενορχηστρωτικής" μεταβολής (συμπεριλαμβανομένης της αλλαγής του αριθμού των ενεργών φωνών για ικανό χρονικό διάστημα, όπως, φέρ' ειπείν, δια του παροπλισμού των ποδοπλήκτρων σε φούγκες γραμμένες για όργανο) αλλά και γ) της συστηματικής εφαρμογής επιλεγμένων αντιστικτικών τεχνικών (τουτέστιν της παράθεσης του θέματος σε αναστροφή / σε καρκινική μορφή / σε καρκινική αναστροφή, σε μεγέθυνση / σμίκρυνση ή και σε stretto).

Μία μικρής εκτάσεως φούγκα, αποτελούμενη από μία και μόνον ενότητα, η οποία περιλαμβάνει την έκθεση και έναν περιορισμένο αριθμό περαιτέρω παραθέσεων του θέματος (συνήθως σε πολύ στενά συγγενικές τονικότητες προς την αρχική) και – ενδεχομένως – επεισοδίων, μπορεί να φέρει επίσης τον διακριτικό τίτλο *φουγκέττα* (*fughetta*) ή να χαρακτηρίζεται ατύπως ως τέτοια.

Μία *φούγκα με δύο θέματα* ("a due soggetti") διαφέρει από μιαν απλή φούγκα μόνον ως προς το ότι ήδη από την έκθεσή της παρουσιάζει συγχρόνως δύο θέματα, τα οποία κατόπιν εξακολουθούν να παρατίθενται ως επί το πλείστον από κοινού, αν και μπορούν ενίοτε να εμφανίζονται και χωριστά το ένα από το άλλο, ιδίως σε περιπτώσεις εφαρμογής της τεχνικής του stretto. Ομοίως, σε *φούγκες με τρία θέματα* ("a tre soggetti") αλλά και σε *φούγκες με τέσσερα θέματα* ("a quattro soggetti") ή ακόμη περισσότερα, το σύνολο των θεμάτων παρουσιάζεται με πιο συστηματικό τρόπο στην αρχική έκθεση, ενώ κάποιες από τις μετέπειτα παραθέσεις τους μπορούν να είναι πολύ πιο "επιλεκτικές" (π.χ. με αναφορά μόνο σε ένα ζεύγος θεμάτων – π.χ. στο πρώτο με το δεύτερο ή το τρίτο θέμα – ή και με την παροδική απομόνωση και παράθεση ενός οποιουδήποτε από τα τρία ή περισσότερα θέματα εν είδει stretto). Σε τέτοιου είδους φούγκες με δύο ή περισσότερα θέματα, εξ άλλου, τα αντιθέματα περιττεύουν, αφού την θέση τους παίρνουν τα "επιπρόσθετα" δευτερεύοντα θέματα· επί της ουσίας, όμως, η κατασκευή μίας "πολυθεματικής" φούγκας αυτού του τύπου δεν αποκλίνει από τις προδιαγραφές μίας απλής φούγκας.

Απεναντίας, μία *διπλή* / *τριπλή* / *τετραπλή φούγκα* διαφέρει τελείως από μία φούγκα με δύο / τρία / τέσσερα θέματα, παρά το γεγονός ότι βασίζεται επίσης σε περισσότερα του ενός θέματα. Εν προκειμένω, η εναρκτήρια ενότητα μίας διπλής φούγκας επικεντρώνεται – όπως ακριβώς και στην περίπτωση μίας απλής φούγκας – μονάχα σε ένα πρώτο θέμα, το οποίο αρχικά παρουσιάζεται στην έκθεση (συνοδευόμενο, προαιρετικά, και από ένα ή περισσότερα αντιθέματα) και ακολούθως παρατίθεται ορισμένες ακόμη φορές, συνήθως εκ περιτροπής και με ευάριθμα επεισόδια. Κατόπιν, ένα δεύτερο θέμα κάνει την εμφάνισή του στην έναρξη μίας νέας ενότητος με λιγότερο συστηματικό τρόπο ("δεύτερη έκθεση" δεν υφίσταται σε μία φούγκα εν γένει, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων – ιδίως μετά τα μέσα του 19ου αιώνος) και παρατίθεται μόνο του ή σε συνδυασμό με κάποιο δικό του αντίθεμα για ένα διάστημα (πιθανόν εκ περιτροπής και με κάποια επεισόδια), μέχρις ότου το πρώτο θέμα επανέλθει στο προσκήνιο προκειμένου να συνδυασθεί πλέον με το δεύτερο (και ενδεχομένως και με κάποιο από τα ήδη υφιστάμενα αντιθέματα) μέχρι το πέρας της συνθέσεως· οι μεμονωμένες παραθέσεις του δεύτερου θέματος και οι μετέπειτα συνδυαστικές παραθέσεις των δύο θεμάτων μπορούν να συναπαρτίζουν μία ενιαία ενότητα ή να λαμβάνουν χώραν σε δύο διακριτές ενότητες, προσδίδοντας έτσι σε μία διπλή φούγκα διμερή ή τριμερή μακροδομική συγκρότηση, αντίστοιχα. Μία τριπλή φούγκα επεκτείνει τον παραπάνω σχεδιασμό, εισάγοντας κατά τον ίδιο τρόπο ένα τρίτο θέμα και συνδυάζοντάς το από ένα σημείο και έπειτα με τα δύο προηγούμενα ή, έστω, μόνο με το πρώτο θέμα σε μία ή δύο ακόμη ενότητες· ομοίως, η εμφάνιση ενός τέταρτου θέματος και ο συνδυασμός του με όλα ή κάποια από τα προηγούμενα τρία (συμπεριλαμβανομένου όμως πάντοτε του αρχικού) σε μία ή δύο επιπρόσθετες ενότητες διαμορφώνει μία τετραπλή φούγκα.

Δύο παρεμφερείς και ιδιαίτερες μορφές φούγκας είναι η *φούγκα αντιμεταθέσεως* ("Permutationsfuge") και η *φούγκα εν είδει κανόνος* ("fuga canonica"): αμφότερες συνδυάζουν

χαρακτηριστικά του κανόνος και της φούγκας, ενώ βρίσκουν εφαρμογή κυρίως στο φωνητικό και στο ενόργανο ρεπερτόριο, αντίστοιχα. Στην φούγκα αντιμεταθέσεως, το θεματικό υλικό συνίσταται σε πολλά αλλεπάλληλα μορφώματα της ιδίας (πολύ μικρής) εκτάσεως, τα οποία εν πρώτοις παρουσιάζονται από φωνή σε φωνή εναλλάξ επί της τονικής και επί της δεσπόζουσας, κατά τις προδιαγραφές μίας εκθέσεως φούγκας, ενώ μετά την εξάντλησή τους αναπαράγονται και πάλι από την αρχή με την ίδια πάντοτε σειρά σε κάθε επιμέρους φωνή (αλλά όχι απαραίτητα και στα αρχικά αρμονικά ή τονικά τους συμφραζόμενα), εξακολουθώντας έτσι να *αντιμετατίθενται* από φωνή σε φωνή και δίνοντας συνολικά την εντύπωση ενός ελεύθερα οργανωμένου κυκλικού κανόνος· εξ άλλου, σε αυτήν την μορφή φούγκας δεν εμφανίζονται συνδετικά περάσματα ή επεισόδια, παρά μόνον ελεύθερες πτωτικές απολήξεις στο κλείσιμο κάθε ενότητος. Η φούγκα εν είδει κανόνος, από την άλλη πλευρά, ακολουθεί κατ' αρχήν τις αυστηρές προδιαγραφές ενός κανόνος σε όλες ή σε ορισμένες από τις φωνές της σύνθεσης (σε συνδυασμό και με ελεύθερες φωνές, εν είδει μεικτού κανόνος), ενώ παράλληλα οργανώνεται υπό την μορφή μίας απλής φούγκας (ή φουγκέττας), με έκθεση, ορισμένες περαιτέρω παραθέσεις του θέματος καθώς και ενδιάμεσα επεισόδια.

Ως ιδιαίτερες μορφές φούγκας αναφέρονται επίσης η *φούγκα με ανεστραμμένη απάντηση* ("fuga contraria" / "Gegenfuge") αλλά και η *φούγκα-stretto* ("Strettofuge"), όπου οι τεχνικές της αναστροφής του θέματος καθώς και του stretto (οιουδήποτε τύπου) βρίσκουν εφαρμογή ήδη από την αρχή, στο πλαίσιο της εκθέσεως. Επιπλέον, ορισμένες άλλες, σπανιότατες περιπτώσεις φούγκας αφορούν: α) την *ανεστραμμένη φούγκα* ("Umkehrungsfuge"), η οποία εξελίσσεται όπως κάθε απλή φούγκα μέχρι το μέσον της και κατόπιν επαναδιατυπώνει από την αρχή ό,τι έχει προηγηθεί σε αντίθετη κίνηση, αποφέροντας έτσι μία συμμετρική διμερή μακροδομή· β) την *καρκινική ή παλινδρομική φούγκα* ("Krebsfuge"), της οποίας η συνολική μορφή είναι μεν παρόμοια με την προηγούμενη, αλλά η δεύτερη ενότητα προκύπτει από την επαναφορά του περιεχομένου της πρώτης σε αντίστροφη φορά, δηλαδή από το τέλος προς την αρχή· τέλος, γ) την *κατοπτρική φούγκα* ("Spiegelfuge"), η οποία συνίσταται σε ένα ζεύγος απλών φουγκών, όπου η μία αποτελεί αντικατοπτρισμό της άλλης ("rectus" και "inversus"), εμφανίζοντας πλήρως ανεστραμμένα τα περιεχόμενά της!

μόρφωμα

Ένα περιεκτικό και χαρακτηριστικό αλλά μη αυτοτελές θεματικό στοιχείο (*module*, κατά τους Hepokoski & Darcy, 2006: 15-16 και 69), που αποτελείται από ποικίλα μοτίβα και διαμορφώνει την βάση για την συγκρότηση μίας ευρύτερης φράσεως (συνεκτικής ή χαλαρής δομής).

μοτέττο

Ένα από τα παλαιότερα και μακροβιότερα είδη της φωνητικής έντεχνης μουσικής, που γνωρίζει πολλές και ριζικές μεταβολές στην διάρκεια της εξέλιξής του. Κατά τον ύστερο Μεσαίωνα, το μοτέττο καλλιεργείται ως κοσμικό μάλλον παρά θρησκευτικό είδος, στην βάση ενός cantus firmus που παρατίθεται στην φωνή του "τενόρου" (δηλαδή εκείνου που «βαστάει», που φέρει το μέλος) προκειμένου να συνδυασθεί αντιστικτικά με άλλες μελωδίες (συνήθως επί διαφορετικών κειμένων και δη σε διαφορετικές γλώσσες!) σε μία ή περισσότερες, αρχικά υπερκείμενες και εν συνεχεία και υποκείμενες φωνές. Από τα μέσα του 15ου αιώνος, το μοτέττο εντάσσεται οριστικά στην θρησκευτική μουσική (για την μελοποίηση μερών της Λειτουργίας, ψαλμών, ύμνων κ.λπ.), διατηρώντας το cantus firmus στην φωνή του τενόρου ή μεταθέτοντάς το σε διαφορετική φωνή, ενώ σύντομα κάνουν την εμφάνισή τους και μοτέττα χωρίς cantus firmus. Μέχρι το τέλος της αναγεννησιακής περιόδου, το είδος αναπτύσσεται λοιπόν εκ παραλλήλου με cantus firmus (ως επί το πλείστον διαχεόμενο πλέον σε ποικίλες φωνές κατά τρόπον αποσπασματικό) ή άνευ αυτού, αφομοιώνοντας τις τεχνικές της μίμησης και του κανόνα αλλά και του αντιφωνικού χειρισμού επιμέρους ομάδων φωνών ή χορωδιακών συνόλων σε συνθέσεις για δύο έως οκτώ είτε ακόμη

περισσότερες φωνές (ενταγμένες σε ένα ή δύο και πλέον χορωδιακά σύνολα), πολυφωνικής υφής (η οποία όμως δεν αποκλείει και την περιστασιακή ενσωμάτωση ομοφωνικών τμημάτων ή βραχύτερων περασμάτων) και ελεύθερης πολυτμηματικής μορφής ("μορφή μοτέττου"), οι οποίες αλληλεπιδρούν με το κοσμικό φωνητικό ρεπερτόριο του 16ου αιώνος (μαδριγάλια, chansons κ.ά.) αλλά και παρέχουν το αρχέτυπο για την μετέπειτα ανάπτυξη των ειδών της φαντασίας, της canzon(a), του καπρίτσιου και του ricercar(e) στην ενόργανη μουσική.

Κατά την περίοδο του μπαρόκ, το μοτέττο καλλιεργείται αφ' ενός μεν ως αυστηρά φωνητικό μουσικό είδος (a cappella), αντιπροσωπευτικό της "αναγεννησιακού / αρχαϊκού ύφους" πολυφωνικής μουσικής, και αφ' ετέρου εν είδει φωνητικού κοντσέρτου ή καντάτας σε "σύγχρονο / νέο ιδίωμα" για σολιστικές είτε χορωδιακές φωνές, όργανα και basso continuo· μάλιστα, στο γαλλικό ρεπερτόριο της εποχής υφίσταται εν προκειμένω η διάκριση ανάμεσα στο "μικρό μοτέττο" (*petit motet*), το οποίο γράφεται για σολιστικές φωνές και μικρό οργανικό σύνολο ή μόνο basso continuo, και στο "μεγάλο μοτέττο" (*grand motet*), όπου γίνεται χρήση χορωδίας και ορχήστρας. Ανάλογα δείγματα μοτέττων, γραμμένων στο εκάστοτε τρέχον ιδίωμα και αποτελούμενων από ένα ή περισσότερα μέρη για σολιστικές είτε χορωδιακές φωνές και οργανική / ορχηστρική συνοδεία κατά περίπτωση, απαντούν επίσης στο κλασσικό και το ρομαντικό ρεπερτόριο, δίχως ωστόσο να λείπουν και περιπτώσεις αναβιώσεων του "αρχαϊκού ύφους" υπό τύπον χορωδιακών κομματιών a cappella – ιδίως κατά τον 19ο αιώνα και υπό την επίδραση του κινήματος του "Καικιλιανισμού".

μοτίβο

Ένα χαρακτηριστικό θεματικό "κύτταρο", αποτελούμενο από λίγους φθόγγους αλλά και τυχόν ενδιάμεσες παύσεις, που γίνεται αντιληπτό ως ένα ενιαίο – μη δυνάμενο να διασπασθεί περαιτέρω – σύνολο χάρη στο αδρομερές *μελωδικό του περίγραμμα* (και ουδόλως στα συγκεκριμένα διαστήματα από τα οποία αποτελείται κατά την αρχική του διατύπωση) αλλά και *πρωτίστως* στο ευδιάκριτο *ρυθμικό του αποτύπωμα*.

μουσική δωματίου

Ευρεία κατηγορία ειδών της ενόργανης μουσικής για ολιγομελή σύνολα, με ρεπερτόριο που προορίζεται για ιδιωτική ή δημόσια εκτέλεση σε ένα δωμάτιο (παλατιού / αυλής ή αστικής οικίας) είτε – μεταγενέστερα – σε μία μικρή αίθουσα συναυλιών. Ιστορικά, βέβαια, η μουσική δωματίου περιελάμβανε σε αρκετές περιπτώσεις και φωνητικά είδη (τόσο καθ' όλην την περίοδο του μπαρόκ, όσο και αργότερα, ιδίως στις υποπεριπτώσεις της μουσικής σαλονιού και της Hausmusik), καθώς επίσης έργα γραμμένα είτε για έναν μόνον εκτελεστή (π.χ. λαούτου, πληκτροφόρου, βιολιού κ.λπ.) είτε ακόμη και για μικρά ορχηστρικά σύνολα, που δεν προορίζονταν για εκτέλεση στην εκκλησία ή το θέατρο· εντούτοις, η σύγχρονη έννοια του όρου επικεντρώνεται αποκλειστικά σε έργα γραμμένα από την κλασσική περίοδο και έπειτα, για δύο έως δέκα εκτελεστές οργάνων, τα οποία διακρίνονται ειδικότερα στις κατηγορίες του ντούο, του τρίο, του κουαρτέττου, του κουϊντέττου, του σεξτέττου, του σεπτέττου, του οκτέττου, του νονέττου και του ντ(ι)ετσέττου, αντίστοιχα. Επιπλέον, ένα σύνολο μουσικής δωματίου μπορεί να αποτελείται μονάχα από όργανα της ιδίας ομοταξίας (σύνολο εγχόρδων ή πνευστών και, αντίστοιχα, μουσική δωματίου για έγχορδα ή για πνευστά) ή να είναι μεικτό, με θεμελιώδη περαιτέρω διάκριση την συμπερίληψη ή μη ενός πληκτροφόρου οργάνου σε αυτό (μουσική δωματίου με / χωρίς πληκτροφόρο).

μουσική σαλονιού

Περιεκτική κατηγορία για την δημοφιλή μουσική του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνος, με ρεπερτόριο προορισμένο για εκτέλεση κυρίως από επαγγελματίες μουσικούς σε ένα μεγαλοαστικό σαλόνι (ή άλλον ανάλογο χώρο) υπό τύπον ιδιωτικής συναυλίας. Τα έργα αυτού του τύπου είναι

φωνητικά και ενόργανα, για πιάνο (ενίοτε εν είδει ντουέττου, δηλαδή *για πιάνο – τέσσερα χέρια* ή, σπανιότερα, και για δύο πιάνα) καθώς και για μικρά σύνολα μουσικής δωματίου (με ή χωρίς πιάνο)· πρόκειται κατά κανόνα για συνθέσεις σχετικά σύντομης διάρκειας, απλού και εύληπτου, επιφανειακά συναισθηματικού αλλά συχνά και (επιδεικτικά) δεξιοτεχνικού χαρακτήρος. Εδώ ανήκουν είδη ψυχαγωγικής μουσικής, όπως τραγούδια για μία έως τέσσερεις φωνές και πιάνο ή άλλη ενόργανη συνοδεία, φαντασίες, παραφράσεις, ραψωδίες και pots-pourris επάνω σε δημοφιλή θέματα (κυρίως από όπερες κ.ά.), ποικίλες μεταγραφές και διασκευές φωνητικών έργων, κομμάτια χαρακτήρος, εμβατήρια και διάφοροι χοροί της μόδας. Πρβλ. ακόμη Hausmusik.

μπάρα

Ατυχέστατη απόδοση του όρου *διαστολή* (εκ του αγγλικού *bar line*).

μπάσσο του Alberti → βλ. αρπισμός

μπασσογραμμή

Απαράδεκτη διατύπωση για την *γραμμή του μπάσσου* (μία από τις πολλές περιπτώσεις στις οποίες η απόπειρα μονολεκτικής απόδοσης ενός όρου από ξένη γλώσσα στα ελληνικά αποδεικνύεται μάταια, αχρείαστη και αποτυχημένη, καθώς δεν αποφέρει παρά ένα αποκρουστικό γλωσσικό τερατούργημα).

νέο θέμα → βλ. θέμα: νέο (επεξεργασία)

νονέττο / ντ(ι)ετσέττο

Είδη της μουσικής δωματίου για εννέα ή δέκα εκτελεστές οργάνων. Εμφανίζονται πολύ περιστασιακά στο ρεπερτόριο από την κλασσική περίοδο και έπειτα, σπανίως μόνο για σύνολα στα οποία μετέχουν αποκλειστικά έγχορδα ή πνευστά (σε έργα που εντάσσονται στην Harmoniemusik)· ως επί το πλείστον, ένα νονέττο ή ένα ντ(ι)ετσέττο γράφεται για μεικτά σύνολα εγχόρδων και πνευστών (π.χ. για δύο όμποε ή κλαρινέττα, δύο κόρνα και έγχορδα, με ή χωρίς την προσθήκη και ενός φαγγόττου, ή για ένα κουϊντέττο πνευστών και ένα τρίο ή κουαρτέττο εγχόρδων συν κοντραμπάσσο κ.λπ.), ενίοτε δε με την συμμετοχή και ενός πιάνου. Τα έργα μουσικής δωματίου για εννέα ή δέκα όργανα ακολουθούν εν γένει την οργάνωση ενός divertimento ή μίας σονάτας, αν και κατά τον 19ο και 20ό αιώνα εμφανίζονται ενίοτε και ανεξάρτητα κομμάτια (π.χ. εν είδει φαντασίας, θέματος με παραλλαγές, κομματιού χαρακτήρος ή χορού) για τέτοια σύνολα. Επιπλέον, τα όρια μεταξύ ενός έργου αυτού του τύπου και ενός έργου για ορχήστρα δωματίου καθίστανται σε ορισμένες περιπτώσεις δυσδιάκριτα.

ντ(ι)ετσέττο → βλ. νονέττο / ντ(ι)ετσέττο

ντιμινουΐτα

Εσφαλμένη – και απαράδεκτα διαδεδομένη στην Ελλάδα (και μόνον!) – απόδοση του όρου *συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης* ή *συγχορδία εβδόμης ελαττωμένης*, εκ του ιταλικού *accordo di settima diminuita*. Πρόκειται για διπλή παρανόηση (αλλά και καταφανέστατη ένδειξη ημιμάθειας), καθ' ότι α) ο επιθετικός προσδιορισμός *diminuita* αναφέρεται εν προκειμένω ευθέως και κατ' αποκλειστικότητα στο ουσιαστικό *settima*, το οποίο δεν μπορεί να παραλειφθεί δίχως να επέλθει πλήρης νοηματική αλλοίωση (και ασάφεια) στην πρωτότυπη ιταλική έκφραση, αλλά και επειδή ακόμη β) η λέξη *accordo* στα ιταλικά είναι ουσιαστικό αρσενικού γένους και επομένως δεν δύναται

καν να προσδιορίζεται από – ούτε, φυσικά, να συνδέεται συντακτικώς με – μία μετοχή σε γένος θηλυκό, όπως η λέξη *diminuita* (ειρήσθω εν παρόδω ότι *accordo diminuito* ονομάζεται στα ιταλικά η τρίφωνη *ελαττωμένη συγχορδία*, ενώ η εμπρόθετη έκφραση *accordo di settima* αντιστοιχεί στην δική μας *συγχορδία εβδόμης* ή *συγχορδία μεθ' εβδόμης*)!

ντουέττο → βλ. ντούο / ντουέττο

ντουμπλάρισμα (ντουμπλάρω κ.λπ.)

Αδόκιμες και ατυχείς αναφορές στην τεχνική του διπλασιασμού (*διπλασιάζω* κ.λπ.).

ντούο / ντουέττο

Είδος της μουσικής δωματίου για δύο εκτελεστές οργάνων. Τα όργανα μπορεί να είναι ίδια (π.χ. δύο βιολιά, δύο φλάουτα, δύο κόρνα, δύο πληκτροφόρα· υπάρχει επίσης η ειδική περίπτωση της σύμπραξης δύο εκτελεστών σε ένα πληκτροφόρο όργανο, όπως συμβαίνει π.χ. στο ρεπερτόριο *για πιάνο – τέσσερα χέρια*) ή διαφορετικά, χωρίς την παρουσία πληκτροφόρου (π.χ. βιολί και βιόλα, κλαρινέττο και φαγγόττο, βιολί και άρπα, όμποε και τσέλλο) ή για πληκτροφόρο και ένα ακόμη όργανο· σε αυτήν την τελευταία περίπτωση, εξ άλλου, υπάγονται έργα *για πληκτροφόρο με συνοδεία* – ενίοτε τελείως προαιρετική (ad libitum) – ενός μελωδικού οργάνου όπως το βιολί ή το φλάουτο (στο ρεπερτόριο του δευτέρου ημίσεως του 18ου αιώνος), αλλά και έργα για οποιοδήποτε έγχορδο ή πνευστό όργανο και πληκτροφόρο είτε ακόμη *με συνοδεία πιάνου* (πρωτίστως από τον 19ο αιώνα και έπειτα). Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις, ένα έργο αυτού του είδους μπορεί να ονομάζεται *ντούο* (με συμπληρωματική αναφορά στα δύο όργανα για τα οποία προορίζεται) ή να φέρει άλλη ονομασία (όπως π.χ. *σονάτα για βιολί και πιάνο* ή – πιο περιεκτικά – *σονάτα για βιολί*, καθ' ότι ειδικά το πιάνο δύναται να αποσιωπηθεί εν τοιαύτη περιπτώσει ως ευκόλως εννοούμενο, κ.ο.κ.). Επίσης, τα έργα μουσικής δωματίου για δύο όργανα ακολουθούν κατά κανόνα την οργάνωση ενός divertimento ή μίας σονάτας, αν και από τα τέλη του 18ου αιώνος πληθαίνουν παράλληλα οι περιπτώσεις ανεξάρτητων σειρών παραλλαγών ή κομματιών εν είδει φαντασίας, καθώς και ποικίλων άλλων κομματιών χαρακτήρος αλλά και χορών για τέτοια σύνολα.

Στην φωνητική μουσική, ένα *ντουέττο* μπορεί να είναι γραμμένο μόνο για δύο φωνές – της ιδίας ή διαφορετικής εκτάσεως – χωρίς συνοδεία ("bicinium"), αν και κατά κανόναν υπονοείται η ενόργανη συνοδεία του από basso continuo, πληκτροφόρο, οποιοδήποτε οργανικό σύνολο ή ορχήστρα. Επιπλέον, ένα φωνητικό ντουέττο ενδέχεται να αποτελεί αυτοτελή σύνθεση (π.χ. τραγούδι για δύο φωνές χωρίς συνοδεία ή με συνοδεία basso continuo / πιάνου ["δυωδία"] σε στροφική ή σε ελεύθερη μορφή, κανόνας για δύο φωνές κ.λπ.) ή μέρος ευρύτερου έργου (όπως π.χ. όπερας, καντάτας κ.λπ.) σε μορφές αντίστοιχες της άριας.

Πολύ περιστασιακά, ως *ντουέττο* χαρακτηρίζεται επίσης ένα δίφωνο κομμάτι για πληκτροφόρο (αντιστικτικής υφής και γραμμένο αυστηρά για δύο φωνές) ή ακόμη ένα κομμάτι χαρακτήρος για πιάνο που μιμείται ένα φωνητικό ντουέττο.

οβερτούρα / ουβερτούρα

Ατυχείς και ανεπαρκείς αποδόσεις της Εισαγωγής στα ελληνικά (εκ του αγγλικού *overture* και του γαλλικού *ouverture*, αντίστοιχα).

οκτέττο

Είδος της μουσικής δωματίου για οκτώ εκτελεστές οργάνων. Από την περίοδο του μουσικού ρομαντισμού και έπειτα, εμφανίζονται παράλληλα δύο σταθεροί τύποι συνόλων για οκτώ έγχορδα:

το *οκτέττο για έγχορδα*, το οποίο συνίσταται σε ένα ενιαίο σώμα για τέσσερα βιολιά, δύο βιόλες και δύο τσέλλα, αλλά και το *διπλό κουαρτέττο*, που μεταχειρίζεται τα ίδια όργανα κατά τρόπον αντιφωνικό, μοιρασμένα σε δύο επιμέρους κουαρτέττα εγχόρδων. Παλαιότερα, κατά την κλασσική περίοδο, ευρύτατα διαδεδομένο υπήρξε επίσης το σύνολο πνευστών για δύο όμποε, δύο αγγλικά κόρνα ή κλαρινέττα, δύο κόρνα και δύο φαγγόττα στο πλαίσιο της Harmoniemusik, ενώ από τις αρχές του 19ου αιώνος κάνουν επιπλέον την εμφάνισή τους έργα για *οκτέττο χωρίς πληκτροφόρο* (π.χ. για κλαρινέττο, κόρνο, φαγγόττο, κουαρτέττο εγχόρδων και κοντραμπάσσο, ή για κουαρτέττο πνευστών και κουαρτέττο εγχόρδων κ.λπ.) αλλά και για *οκτέττο με πληκτροφόρο* (όχι ~~για πληκτροφόρο~~!), αξιοποιώντας ποικίλους περιστασιακούς συνδυασμούς οργάνων. Τα έργα μουσικής δωματίου για οκτώ όργανα ακολουθούν εν γένει την οργάνωση ενός divertimento ή μίας σονάτας, αν και κατά τον 19ο και 20ό αιώνα εμφανίζονται ενίοτε και ανεξάρτητα κομμάτια (π.χ. εν είδει φαντασίας, θέματος με παραλλαγές, κομματιού χαρακτήρος ή χορού) για τέτοια σύνολα.

Στην φωνητική μουσική, ένα *οκτέττο* μπορεί να είναι γραμμένο μόνο για οκτώ φωνές – άλλες εξ αυτών της ιδίας και άλλες διαφορετικής εκτάσεως, σε ένα ενιαίο σώμα ή μοιρασμένες σε δύο, ως επί το πλείστον τετράφωνα υποσύνολα – χωρίς συνοδεία, αν και συχνά υπονοείται η ενόργανη συνοδεία του από basso continuo, πληκτροφόρο, οποιοδήποτε οργανικό σύνολο ή ορχήστρα. Επιπλέον, ένα φωνητικό οκτέττο αποτελεί κατά κανόναν αυτοτελή σύνθεση (π.χ. τραγούδι για οκτώ φωνές χωρίς συνοδεία ή με συνοδεία basso continuo σε στροφική ή σε ελεύθερη μορφή, κανόνας ή μοτέττο για οκτώ φωνές κ.λπ.), ενώ σπανίως απαντά ως μέρος είτε ενότητα στο πλαίσιο ευρύτερου έργου.

ομώνυμη τονικότητα → βλ. τονικότητα: ομώνυμη

όπερα

Είδος σκηνικής φωνητικής μουσικής, που δημιουργήθηκε στα τέλη του 16ου αιώνος στην Φλωρεντία, ως απόπειρα αναβίωσης του αρχαίου δράματος μετά μουσικής. Οι πρώτες όπερες βασίζονται στο νέο μονωδιακό ύφος του μπαρόκ για την μελωδική εκφορά του δραματικού κειμένου εν είδει ρετσιτατίβου, το οποίο διακόπτεται από εμβόλιμα χορωδιακά τραγούδια (μαδριγάλια) αλλά και ενόργανες sinfonie και χορούς. Η ανάγκη για μεγαλύτερη μελωδική ποικιλία κατά την εκτύλιξη της δραματικής υποθέσεως οδήγησε σύντομα στην εισαγωγή ariosi και αριών πέραν του ρετσιτατίβου, που από κοινού με τα χορωδιακά αλλά και τα πάσης φύσεως ενόργανα κομμάτια αποτελούν τα μουσικά μέρη εκάστης *πράξεως*. Μετά την Φλωρεντία, την Μάντοβα και την Ρώμη, η όπερα αναπτύσσεται με επίκεντρο την Βενετία, στα δημόσια λυρικά θέατρα της οποίας ανεβαίνουν από τα τέλη της δεκαετίας του 1630 τα λεγόμενα *μουσικά δράματα* ("dramma per musica"), ως επί το πλείστον αποτελούμενα από έναν πρόλογο και τρεις πράξεις· το δράμα εξελίσσεται εν προκειμένω μέσω ρετσιτατίβου, arioso, αριών (οι οποίες πλέον αναπτύσσονται ολοένα και περισσότερο), ντουέττων και άλλων φωνητικών συνόλων, ενώ, αντίθετα, χορωδιακά αλλά και χορευτικά μέρη για μπαλλέττο απουσιάζουν κατά κανόνα, λόγω κόστους. Κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 17ου αιώνος, η όπερα ακμάζει επιπλέον στην Νάπολη, όπου διαμορφώνεται το είδος της *σοβαρής όπερας* ("opera seria"), η οποία έμελλε να μεσουρανήσει κατά το μεγαλύτερο μέρος του 18ου αιώνος σε όλη σχεδόν την Ευρώπη: σε αυτήν, οι άριες μονοπωλούν το ενδιαφέρον χάρη στην εντυπωσιακή φωνητική τους δεξιοτεχνία, ενώ παράλληλα σκιαγραφούν τον χαρακτήρα και εξωτερικεύουν τα συναισθήματα του εκάστοτε δραματικού προσώπου αναστέλλοντας την σκηνική δράση, η οποία εξελίσσεται ταχύτατα στα ενδιάμεσα ρετσιτατίβα· μία ιταλικού τύπου Εισαγωγή τοποθετείται πλέον σταθερά στην έναρξη ενός έργου αυτού του είδους, που χαρακτηρίζεται και ως "όπερα αριθμών", καθ' ότι συνίσταται σε μία διαδοχή από αυτοτελή και κατ' ουσίαν ανεξάρτητα μέρη (στην συντριπτική τους πλειονότητα άριες, καθώς και ευάριθμα άλλα κομμάτια για φωνητικά σύνολα ή χορωδία, που μπορούσαν να προέρχονται ακόμη και από την πένα διαφορετικών συνθετών

στην περίπτωση μίας “όπερας-pasticcio”), διαμεσολαβημένα μονάχα από μη απαριθμούμενα ρετσιτατίβα.

Από τα μέσα του 17ου αιώνος, το είδος της όπερας αρχίζει να καλλιεργείται και εκτός Ιταλίας. Οι πρακτικές της βενετσιάνικης και ιδίως της ναπολιτάνικης όπερας διαδίδονται στον γερμανόφωνο χώρο και αναπτύσσονται περαιτέρω από ιταλούς αλλά και γηγενείς συνθέτες μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνος, διατηρώντας την ιταλική γλώσσα και τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά του είδους της opera seria, με μόνη αξιομνημόνευτη εξαίρεση την σύσταση ενός αντίστοιχου ρεπερτορίου “γερμανικής όπερας”, στην βάση γερμανικών λιμπρέττων, στο Αμβούργο, για μισό περίπου αιώνα πέριξ του 1700. Στην Γαλλία, η *λυρική / μουσική τραγωδία* (“tragédie lyrique / en musique”) αλλά και η *κωμωδία-μπαλλέττο* (“comédie-ballet”) συνίστανται κατά κανόνα σε έναν πρόλογο και πέντε πράξεις· μία γαλλικού τύπου Εισαγωγή τίθεται εν προκειμένω επικεφαλής ενός φαντασμαγορικού θεάματος, όπου δραματικά ρετσιτατίβα, ariosi και άριες-τραγούδια (χωρίς την φωνητική δεξιοτεχνία των ιταλικών αριών) εναλλάσσονται με χορωδιακά, περιγραφικά ορχηστρικά κομμάτια και – πρωτίστως – πολλούς χορούς και μουσική για μπαλλέττο. Ανάλογα χαρακτηριστικά διαθέτει και η λίγο μεταγενέστερη *όπερα-μπαλλέττο* (“opéra-ballet”), που ακμάζει ιδίως κατά το πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνος έχοντας λιγότερο δραματική πλοκή, ενώ η tragédie lyrique, που από τα μέσα του 18ου αιώνος και έπειτα επανέρχεται στο προσκήνιο (αναφερόμενη ενίοτε και ως *grand opéra*), εκμεταλλεύεται πλέον τα πολυσχιδή φωνητικά και οργανικά της μέρη αποσκοπώντας στην μεγαλύτερη κατά το δυνατόν δραματική συνοχή του συνολικού σκηνικού έργου. Στην Αγγλία, κατά το δεύτερο ήμισυ του 17ου αιώνος επικρατεί η λεγόμενη *ημι-όπερα* (“semi-opera”), ένα είδος σκηνικής μουσικής κατά βάση, με πολλά εμβόλιμα φωνητικά και ορχηστρικά μουσικά μέρη· οι πλήρεις “αγγλικές όπερες” είναι ελάχιστες και αποτελούν συγκερασμό ιταλικών (ρετσιτατίβα και άριες) και γαλλικών επιρροών (γαλλική Εισαγωγή, ορχηστρικοί χοροί και χορωδιακά), ενώ από τις αρχές του 18ου αιώνος επικρατεί και εδώ πλήρως – όπως και στην Γερμανία – η ιταλική “όπερα αριθμών” (αν και διατηρώντας την γαλλικού τύπου Εισαγωγή στην έναρξή της).

Από τις αρχές του 18ου αιώνος, επίσης, στην Νάπολη αλλά και την Βενετία κάνει την εμφάνισή του το *intermezzo* ως σύντομη (δίπρακτη) κωμική όπερα που παρεμβάλλεται ανάμεσα στις (τρεις) πράξεις μίας opera seria. Το νέο αυτό είδος καθίσταται τόσο δημοφιλές, που μέσα σε λίγες δεκαετίες αυτονομείται, διευρύνεται και – ήδη από τα μέσα του 18ου αιώνος – διαδίδεται παντού ως *μουσική κωμωδία* (“commedia per musica”), *φαιδρό δράμα* (“dramma giocoso”) ή *κωμική όπερα* (“opera buffa”). Παρ’ ότι και αυτή είναι μία “όπερα αριθμών” με εμβόλιμα ρετσιτατίβα, όπως η opera seria, δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στα φωνητικά σύνολα (ντουέττα, τερτσέττα, κουαρτέττα κ.λπ.), τα οποία – σε αντίθεση με τις στατικές άριες – εξελίσσουν την δραματική πλοκή μετά μουσικής, και σταδιακά εδραιώνει έναν τύπο συνεκτικότερου, “αλυσιδωτού” τελικού μέρους (finale) σε κάθε πράξη, με αδιάλειπτη μουσικοδραματική ροή και συνεχή προσθήκη χαρακτήρων / μονωδών επί σκηνής, η οποία βρίσκει το επιστέγασμά της σε μία πολυπρόσωπη ορμητική stretta. Στην Γαλλία, το ανάλογο είδος της *κωμικής όπερας* (“opéra comique”) είναι πολύ πιο απλό, καθ’ ότι αποτελείται από ομιλούμενο διάλογο (αντί ρετσιτατίβων) αλλά και πιο ανάλαφρα φωνητικά μουσικά μέρη (τραγούδια και vaudevilles στροφικής μορφής, παρά άριες ιταλικού τύπου), από κοινού με χορούς και μουσική μπαλλέττου. Στην βάση αυτού του προτύπου καλλιεργήθηκε επίσης το γερμανικό *Singspiel* (“αδόμενο δράμα”), το οποίο όμως ενίοτε αφομοιώνει και επιρροές από την ιταλική όπερα, καθώς και την τεχνική του μελοδράματος.

Στις αρχές του 19ου αιώνος, η ιταλική όπερα περιλαμβάνει δράματα, κωμωδίες (opera buffa) αλλά και έργα που τοποθετούνται ανάμεσα στα δύο προγενέστερα είδη (“opera semiseria”)· το ύφος του *bel canto* επικρατεί πλήρως και οι πράξεις υποδιαιρούνται σε σκηνές, οι οποίες αφομοιώνουν σε ολοένα και μεγαλύτερο βαθμό ρετσιτατίβα, ariosi, άριες, ντουέττα και μεγαλύτερα φωνητικά σύνολα καθώς και χορωδιακά. Από τα μέσα του αιώνος και έπειτα, η σοβαρή / δραματική ιταλική όπερα εκτοπίζει όλα τα υπόλοιπα είδη, ενώ κατά τα τέλη του ιδίου και στις αρχές του 20ού αιώνος έρχεται πλέον στο προσκήνιο η όπερα του “βερισμού” (ρεαλισμού), εδραιώνοντας την συνεχή μουσική ροή στο πλαίσιο της κάθε πράξης. Στην Γαλλία του πρώτου ημίσεως του 19ου αιώνος, η λεγόμενη

επαναστατική όπερα μετεξελίσσεται στην πεντάπρακτη *grand opéra* (“μεγάλη όπερα”), όπου σολιστικά φωνητικά μέρη και επιβλητικά χορωδιακά αλλά και ορχηστρικά κομμάτια αναμειγνύονται σε ενιαίες σκηνές που διέπονται από χαρακτηριστικά ακραίες αντιθέσεις· η χρήση “υπομνηστικών μοτίβων” (βλ. Erinnerungsmotiv) είναι αρκετά συχνή, ενώ η μουσική μπαλλέττου θεωρείται επιβεβλημένη και δη στο πλαίσιο της δεύτερης ή τρίτης πράξεως ενός έργου αυτού του είδους! Κατά την ίδια περίοδο εξελίσσεται επίσης το είδος της opéra comique, διατηρώντας τα δικά του χαρακτηριστικά γνωρίσματα από την προηγούμενη εποχή. Μετά τα μέσα και ιδίως προς το τέλος του 19ου και έως τις αρχές του 20ού αιώνος, ωστόσο, στο προσκήνιο έρχεται το *λυρικό δράμα* (“drame lyrique”), το οποίο συνδυάζει στοιχεία της grand opéra και της opéra comique και σταδιακά αφομοιώνει ποικίλες νεώτερες τάσεις και ρεύματα, όπως του νατουραλισμού, του εξωτισμού, του ιστορικού δράματος κ.λπ. Συγχρόνως δε, εμφανίζεται και το λαοφιλές είδος της *γαλλικής οπερέττας* (“opéra bouffe”), με ομιλούμενους διαλόγους και ανάλαφρη φωνητική και οργανική μουσική. Η εξέλιξη της όπερας στην Γερμανία κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνος επικεντρώνεται στο είδος της *ρομαντικής όπερας* (“romantische Oper”) που αποτελεί μετεξέλιξη του Singspiel αλλά παρουσιάζει κοινά γνωρίσματα και με την γαλλική grand opéra (ιδίως την ενοποίηση πολυποίκιλων μουσικών μερών σε περιεκτικές σκηνές και την ακόμη πιο γενικευμένη χρήση “υπομνηστικών μοτίβων”), ενώ από τα μέσα του αιώνος και έπειτα επικρατεί το βαγκνερικό *μουσικό δράμα* (“Musikdrama”), με συνεχή μουσική ροή που υποστηρίζεται από ένα πλέγμα “καθοδηγητικών μοτίβων” (βλ. Leitmotiv). Παράλληλα, βέβαια, καλλιεργείται και εδώ αδιάλειπτα – όπως και στην Γαλλία – η *κωμική όπερα*, ενώ κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνος κάνουν αισθητή την παρουσία τους αφ’ ενός μεν το *παραμυθόδραμα* (“Märchenoper”), που αποτελεί προέκταση του μουσικού δράματος, και αφ’ ετέρου η δημοφιλέστατη *βιεννέζικη οπερέττα*, ως είδος αντίστοιχο της γαλλικής οπερέττας αλλά βασισμένο πρωτίστως στον ρυθμό και την αισθητική του βαλς. Επιπλέον, από τα μέσα του 19ου και μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνος διαμορφώνονται σταδιακά πολλές διακριτές εθνικές οπερατικές παραδόσεις (όπως π.χ. στην Ρωσία, την Τσεχία και αλλού), οι οποίες προσαρμόζουν τα τρέχοντα ιταλικά, γαλλικά και γερμανικά πρότυπα σε τοπικές γλώσσες και δραματικές υποθέσεις (σοβαρές ή κωμικές), αφομοιώνοντας προσέτι – σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό – και φολκλορικά μουσικά στοιχεία, όπως λαϊκούς χορούς.

Η εξέλιξη της όπερας κατά τον 20ό αιώνα βασίζεται εν πολλοίς στις παραδόσεις που είχαν ήδη διαμορφωθεί από τα τέλη του προηγούμενου αιώνος, με μικρές διαφοροποιήσεις (π.χ. στην Ιταλία επανεμφανίζεται έπειτα από μισό και πλέον αιώνα το είδος της κωμικής όπερας) και, κυρίως, με ποικίλες “εκλεκτικές” διασταυρώσεις και υφολογικές επικαιροποιήσεις. Παράλληλα, όμως, εκδηλώνεται και ένα αντίρροπο “νεοκλασσικό” ρεύμα αναβίωσης παλαιότερων τύπων όπερας (πρωτίστως του 18ου αιώνος), ενώ σε άλλες περιπτώσεις το είδος προσανατολίζεται πλέον περισσότερο προς την έννοια του *μουσικού θεάτρου*, όπου ο ρόλος της μουσικής και ειδικά του τραγουδιού υποχωρεί έναντι των υπόλοιπων δραματικών και σκηνικών παραμέτρων.

οπλισμός

Ένα σύνολο διέσεων ή υφέσεων που δηλώνει εκ των προτέρων την μόνιμη αλλοίωση επιλεγμένων φθόγγων της (διατονικής) κλίμακας σε ένα ολόκληρο μέρος ή σε ένα μικρότερο μουσικό απόσπασμα (ενότητα κ.λπ.), διευκολύνοντας την μουσική καταγραφή στον βαθμό που δι’ αυτού περιορίζεται δραστικά η χρήση αλλοιώσεων εντός του πενταγράμμου. Ένας οπλισμός ενδέχεται παράλληλα να υποδηλώνει την τονικότητα αναφοράς ενός μέρους ή ενός μικρότερου μουσικού χωρίου, δίχως όμως αυτό να είναι και αναγκαίο. Στην πραγματικότητα, υπάρχουν άπειρα παραδείγματα αναντιστοιχίας ανάμεσα στον δεδομένο οπλισμό και την τονικότητα που επικρατεί σε ένα μουσικό χωρίο, αφού οι μετατροπίες σπανίως δηλώνονται με παράλληλη αλλαγή του οπλισμού κατά την εξέλιξη ενός κομματιού! Επίσης, ολόκληρα κομμάτια – ιδίως κατά τον 17ο αιώνα και τουλάχιστον μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνος, αλλά συχνά και στην μουσική του 20ού

αιώνος – παρουσιάζουν πλήρη αναντιστοιχία ανάμεσα στον οπλισμό που δηλώνεται στην έναρξή τους και στην τονικότητα (ή τον τόνο) αναφοράς τους, επειδή αυτή εκλαμβάνεται ως μεταφορά ενός τρόπου πέραν του μείζονος και του ελάσσονος σε διαφορετική τονική βάση / θεμέλιο. Ως εκ τούτου, η απλοϊκή παραδοχή ότι ο οπλισμός φανερώνει αυτομάτως και την τονικότητα ενός κομματιού ή ενός δεδομένου χωρίου είναι θεμελιωδώς εσφαλμένη: ο οπλισμός αποτελεί απλή ένδειξη και πρωτίστως επικουρικό μέσο για την μουσική καταγραφή, όχι *απόδειξη* για την ύπαρξη μιας οιασδήποτε τονικότητος!

Η ένδειξη τύπου αριθμητικού κλάσματος για το μέτρο που προστίθεται αμέσως μετά τον οπλισμό στην αρχή μίας παρτιτούρας (αλλά εν ανάγκη και σε οποιοδήποτε άλλο σημείο στο εσωτερικό της) δεν ονομάζεται “~~μετρικός οπλισμός~~” αλλά “μετρική ένδειξη”.

ορατόριο

Είδος της φωνητικής μουσικής, βασισμένο κατ’ αρχάς μόνο σε θρησκευτικά αλλά κατόπιν και σε κοσμικά κείμενα, για σολιστικές φωνές, χορωδία και ορχήστρα, χωρίς σκηνική δράση (όπως, απεναντίας, το στενά συγγενικό και σχεδόν παράλληλα εξελισσόμενο προς το ορατόριο είδος της όπερας) αλλά και μεγαλύτερης – κατά κανόναν – εκτάσεως από μία καντάτα.

Τα πρώτα έργα του είδους καλλιεργούνται στην Ιταλία από τις αρχές του 17ου αιώνος, υπό τύπον όπερας (αλλά χωρίς σκηνική αναπαράσταση) ή καντάτας θρησκευτικού περιεχομένου, ήτοι με ρετσιτατίβα, ariosi, άριες και άλλα ανάλογα μέρη για σολιστικά φωνητικά σύνολα, χορωδιακά αλλά και κομμάτια ενόργανης μουσικής. Το βιβλικό – κατά κανόναν – αφηγηματικό κείμενο είτε απαγγέλλεται μελωδικά κατά το νέο μονωδιακό ύφος του μπαρόκ από έναν “αφηγητή”, συνήθως τενόρο, είτε αποδίδεται κατά τον ίδιο τρόπο από περισσότερους μονωδούς εν είδει “διαλόγου” με συνοδεία basso continuo, διακοπτόμενο από τις δραματικές παρεμβάσεις άλλων προσώπων αλλά και από εμβόλιμα μη αφηγηματικά κείμενα, τα οποία ανατίθενται σε άλλες σολιστικές φωνές καθώς και στην χορωδία. Κατά τα μέσα του 17ου αιώνος διακρίνονται δύο τύποι ορατορίου: το *oratorio latino* βασίζεται σε λατινικό κείμενο ενώ το *oratorio volgare* σε ιταλικό, χωρίς όμως κατά τα άλλα να παρουσιάζουν ουσιώδεις διαφορές μεταξύ τους σε μουσικό επίπεδο· χαρακτηριστική, πάντως, καθίσταται η υποδιαίρεση των “ορατορίων στην καθομιλουμένη” σε δύο ευρύτερα *μέρη* (αντίστοιχα των οπερατικών πράξεων), ανάμεσα στα οποία παρεμβαλλόταν ένα κήρυγμα, η οποία διατηρείται και στα περισσότερα από τα *ιταλικά ορατόρια* που γράφονται από τα τέλη του 17ου, καθ’ όλην την διάρκεια του 18ου και έως τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνος στην Ιταλία αλλά και στην Αυστρία, την Γερμανία και αλλού, προσλαμβάνοντας πλέον πολύ μεγαλύτερη συνολική έκταση, με επικεφαλής μία ιταλικού τύπου ορχηστρική Εισαγωγή και θέτοντας εμφαντικά στο επίκεντρο τις δεξιοτεχνικές άριες για τους μονωδούς, εν αντιθέσει με τα χορωδιακά που σπανίζουν (όπως ακριβώς συμβαίνει και στο αντίστοιχο σκηνικό και κοσμικό είδος της opera seria).

Στον γερμανόφωνο προτεσταντικό χώρο, ο κυρίαρχος τύπος ορατορίου από τα μέσα του 17ου έως τα τέλη του 18ου αιώνος βασίζεται στην πολύ παλαιότερη λειτουργική παράδοση της εξιστόρησης των Παθών (που συνιστούν μακράν το σημαντικότερο και συχνότερα καλλιεργούμενο είδος στο πλαίσιο του συγκεκριμένου ρεπερτορίου), της Αναστάσεως / του Πάσχα, της Αναλήψεως αλλά και της Γέννησης του Ιησού / των Χριστουγέννων, ενίοτε όμως και άλλων σημαντικών εορτών του εκκλησιαστικού έτους. Σταδιακά, οι ευαγγελικές αφηγήσεις εν είδει ρετσιτατίβου εμπλουτίζονται εν προκειμένω με χορικά και άλλα αναστοχαστικά κείμενα που μελοποιούνται ως ariosi, άριες, ντουέττα και χορωδιακά, όπως άλλωστε συμβαίνει και στις εκκλησιαστικές καντάτες· παράλληλα όμως δημιουργούνται και έργα παρεμφερούς θεματολογίας, τα οποία βασίζονται αποκλειστικά ή ως επί το πλείστον σε νέα κείμενα παρά σε ευαγγελικές περικοπές. Στην Αγγλία, από την άλλη πλευρά, ο Georg Friedrich Händel διαμορφώνει από την δεκαετία του 1730 και έπειτα έναν νέο τύπο ορατορίου στην αγγλική γλώσσα, που προορίζεται για συναυλιακού τύπου παρουσίαση και πραγματεύεται όχι μόνο θρησκευτικά αλλά – συχνά – και κοσμικά θέματα· τα έργα αυτά αποτελούνται κατά κανόναν από τρία “μέρη” ή “πράξεις”, όπου, έπειτα από μία γαλλική

Εισαγωγή, τα ρετσιτατίβα, οι άριες, τα ντουέττα και τα υπόλοιπα ιταλικού τύπου φωνητικά μέρη εναλλάσσονται με πολυάριθμα, υποβλητικά και ποικίλης (ομοφωνικής, αντιφωνικής είτε αντιστικτικής / φουγκοειδούς) υφής και τεχνοτροπίας χορωδιακά.

Τα ορατόρια του Händel απετέλεσαν το κυριότερο πρότυπο για την εξέλιξη του είδους από τα τέλη του 18ου αιώνος και έπειτα, τόσο στην Γερμανία όσο και αλλού. Στον πυρήνα τέτοιων έργων παραμένουν τα χορωδιακά, τα οποία σε πολλές περιπτώσεις διατηρούν ένα ιδίωμα πιο αρχαϊκό σε σχέση με τα σολιστικά φωνητικά μέρη (άριες, ντουέττα, αλλά και τερτσέττα ή κουαρτέττα), ενώ παράλληλα γενικεύεται η συνύπαρξη σολιστικών και χορωδιακών φωνητικών δυνάμεων στο πλαίσιο ενιαίων μερών. Κατά τον 19ο αλλά και τον 20ό αιώνα παρουσιάζονται λοιπόν εξίσου θρησκευτικά όπως και κοσμικά ορατόρια, ως έργα συναυλιακού ρεπερτορίου για σολίστες, πολυμελή χορωδιακά και ορχηστρικά σύνολα· επιπλέον, η χρήση “υπομνηστικών” και “καθοδηγητικών μοτίβων” (βλ. Erinnerungsmotiv και Leitmotiv, αντίστοιχα) αλλά και η σταδιακή επίτευξη μιας αδιάλειπτης μουσικής ροής, αρχικά σε επίπεδο επιμέρους “σκηνών” και εν τέλει σε όλη την έκταση ενός ορατορίου, μαρτυρούν την διαρκή επίδραση – με μικρότερη ή μεγαλύτερη χρονική υστέρηση – του είδους της όπερας, όπως αυτό εξελίσσεται κυρίως στην Γερμανία και την Γαλλία. Παράλληλα, επιλεγμένα στοιχεία από τις παλαιότερες παραδόσεις του ορατορίου του μπαρόκ αναβιώνουν και αφομοιώνονται ενίοτε σε νεώτερα ορατόρια του 19ου και ιδίως του 20ού αιώνος.

ουβερτούρα → βλ. οβερτούρα / ουβερτούρα

ουνίζονο / ουνίσονο → βλ. unisono

Πάθη → βλ. ορατόριο

παίκτης

Κάκιστη και πρόχειρη απόπειρα απόδοσης της αγγλικής λέξεως *player* – αλλά και της αντίστοιχης στα γερμανικά, *Spieler* – για τον *εκτελεστή* οιουδήποτε μουσικού οργάνου!

παραλλαγές → βλ. θέμα με παραλλαγές και μορφή παραλλαγών

παραλλαγή

Η πρακτική της τροποποίησης ενός δεδομένου θέματος, μίας ενότητος, ενός τμήματος ή άλλου δομικού χωρίου κατά την επανάληψη ή την επαναφορά του στο πλαίσιο οποιασδήποτε μουσικής μορφής. Η τεχνική της παραλλαγής μπορεί να εφαρμόζεται μεμονωμένα ή συνδυαστικά σε κάποιες από τις ακόλουθες παραμέτρους:

α) την μελωδία (“μελωδική παραλλαγή”)·

β) τον ρυθμό, με χρήση νέων χαρακτηριστικών μοτίβων (“ρυθμική παραλλαγή”) ή της τεχνικής της *diminutio*·

γ) την αρμονία (“αρμονική παραλλαγή”), με μεταβολές μεμονωμένων συγχορδιών ή ευρύτερων συγχορδιακών διαδοχών, μέσω πύκνωσης ή αραίωσης του πρότυπου αρμονικού ρυθμού, είτε ακόμη με την πραγματοποίηση διαφορετικών τονικοποιήσεων, μετατροπιών αλλά και πτωτικών διαδικασιών·

δ) την τονικότητα (μέσω συλλήβδην μεταφοράς) ή τον τρόπο (“παραλλαγή στον αντίθετο τρόπο”)·

ε) το μέτρο αλλά και την χρονική αγωγή (όπως π.χ. στην περίπτωση μιας “αργής παραλλαγής” ή μιας “[πολύ] γοργής παραλλαγής”)·

ς) την δυναμική·

ζ) την ενορχήστρωση ή ακόμη και την χροιά του ήχου·

η) την υφή, είτε εν μέρει (π.χ. μόνο στο συνοδευτικό υπόβαθρο του δεδομένου θέματος ή με την προσθήκη νέων μελωδικών γραμμών στις ήδη υφιστάμενες αλλά και – αντίθετα – με την αφαίρεση κάποιων εξ αυτών) είτε συνολικά (π.χ. με την αντιμετάθεση των εξωτερικών ή ακόμη και εσωτερικών φωνών, αλλά και δια της αντιστικτικής ανάπλασης μιας αρχικά ομοφωνικής υφής με χρήση τεχνικών μίμησης, κανόνος, fugato ή cantus firmus)·

θ) την δομή, άλλοτε με περιορισμένες και μάλλον επουσιώδεις μεταβολές στην πρότυπη φραστική οργάνωση (π.χ. διαμέσου κάποιας δομικής διεύρυνσης ή συρρίκνωσης, είτε ακόμη δια της προσθήκης εμβόλιμων περασμάτων / δομικών μονάδων, επαναλήψεων κ.λπ.) και άλλοτε πάλι με την ενδελεχή και ουσιώδη μετατροπή της (π.χ. από έναν τύπο συνεκτικής δομής – όπως πρόταση, περίοδο ή κάποιαν υβριδική δομή – σε έναν άλλον, ακόμη και πιο χαλαρής δομής, ή από μία ευρύτερη τριμερή σε μία διμερή δομή και τανάπαλιν) στην περίπτωση μιας “δομικής παραλλαγής”, η οποία δύναται επιπλέον να επεκταθεί και προς την κατεύθυνση της πλήρους ανακατάστρωσης της αρχικής δομικής συγκρότησης με την ελεύθερη ανάπτυξη και ανακατασκευή του δεδομένου θεματικού υλικού στο πλαίσιο μιας “ελεύθερης παραλλαγής”·

ι) το ύφος (“παραλλαγή χαρακτήρος”), με αναφορά σε ποικίλους χορούς και άλλα είδη της ενόργανης και της φωνητικής μουσικής (π.χ. άρια, γαλλική Εισαγωγή, εμβατήριο, κοντσέρτο, σπουδή, φούγκα, χορικό), σε συνήθεις “τόπους” ή άλλες εξωμουσικές συνδηλώσεις (π.χ. μουσική κυνηγιού, ποιμενική μουσική, στρατιωτική μουσική) καθώς και σε χαρακτηριστικά εθνικά – συχνά “εξωτικά” – ιδιώματα (όπως, φέρ’ ειπείν, σε αυτό της λεγόμενης “τουρκικής μουσικής” κ.ά.).

παράλλαγμα

Η αναδιατύπωση μίας βασικής ιδέας ή άλλου ανάλογου θεματικού μορφώματος ή δομικής μονάδος με καίριες τροποποιήσεις (πρωτίστως σε αρμονικό επίπεδο) κατά την άμεση επανάληψή της / του. Βλ. επίσης παρουσίαση προτάσεως.

παρατακτική μορφή

Ευρύτερη κατηγορία μουσικών μορφών, στις οποίες η εναρκτήρια ενότητα συνίσταται σε ένα αρμονικώς κλειστό και ολοκληρωμένο αφ’ εαυτού, τουτέστιν αυτοτελές κύριο θέμα, ενώ και η συνολική τους διάρθρωση βασίζεται ως επί το πλείστον στην προσθήκη και άλλων τέτοιων, κατά το μάλλον ή ήττον αυθυπόστατων ενοτήτων σε *παράταξη*. Βλ. χαρακτηριστικά: μορφή παραλλαγών, στροφική μορφή, τριμερής μορφή, μορφή ρόντο, μορφή ροντώ, μορφή άριας da capo, μορφή μενουέττου, μορφή scherzo, αψιδωτή μορφή. Πρβλ. απεναντίας δυναμική μορφή.

παράφραση

Ως συνθετική τεχνική, η *παράφραση* εφαρμόζεται κατά την Αναγέννηση σε φωνητικά μουσικά είδη όπως η Λειτουργία. Ο όρος χρησιμοποιείται επίσης κατά τον 19ο αιώνα σε έργα ενόργανης μουσικής, ως συνώνυμος της φαντασίας που αναπτύσσεται στην βάση δάνειου θεματικού υλικού.

παρουσίαση (πρόταση) → βλ. πρόταση: παρουσίαση

πάρτα

Το μέρος ενός οργάνου (ή μίας ομάδος από ομοειδή όργανα) που εξάγεται από μία παρτιτούρα. Βλ. επίσης φωνή.

παρτίτα

Όρος διφορούμενος, που αναφέρεται απλώς σε μία σειρά από μέρη απροσδιόριστης φύσεως, περιεχομένου και αριθμού· καθ' όλη την περίοδο του μπαρόκ χρησιμοποιήθηκε ως συνώνυμος τόσο των παραλλαγών επάνω σε ένα θέμα (βλ. μορφή παραλλαγών και ιδίως χορική παρτίτα) όσο και των μερών εκείνων που απαρτίζουν μία σουΐτα, ενώ υπό την τελευταία αυτήν έννοια επιβίωσε μέχρι και τα τέλη του 18ου αιώνος, στο πλαίσιο του divertimento της κλασσικής περιόδου.

παρτιτούρα

Το μουσικό τεκμήριο που συγκεντρώνει όλες τις επιμέρους πάρτες / φωνές μίας μουσικής συνθέσεως. Η (*πλήρης*) *παρτιτούρα* (*partitura* / *Partitur* / *partition* / *full score*) καταγράφει αναλυτικά όλες τις φωνές σε ξεχωριστά πεντάγραμμα. Η *συνοπτική παρτιτούρα* (*Particell* / *particella* / *short score*), αντίθετα, τις παρουσιάζει σε ευσύνοπτη μορφή, σε ένα σύστημα 2-4 συνήθως πενταγράμμων· πρόκειται, κατά κανόνα, για ένα προσχέδιο ορχηστρικής μουσικής, που εκπονείται από τον συνθέτη πριν από το (τελικό) στάδιο της ενορχήστρωσης. Η (εκ των υστέρων) μεταγραφή μιας ορχηστρικής παρτιτούρας ή μιας παρτιτούρας έργου μουσικής δωματίου ή οποιουδήποτε φωνητικού έργου σε ένα σύστημα δύο πενταγράμμων που προορίζεται για εκτέλεση (ή μελέτη) στο πιάνο ονομάζεται *αναγωγή για πιάνο* ή *πιανιστική αναγωγή* ή ακόμη *μεταγραφή* / *εκδοχή* / *διασκευή για πιάνο* (*Klavierauszug* ή *Klavierfassung* / *piano reduction* ή *piano transcription* ή *arrangement for piano* κ.λπ.), ενώ *σπαρτίτο* (*spartito* / *vocal score*) καλείται ειδικότερα η μεταγραφή του μέρους της ορχήστρας ενός φωνητικού έργου (όπερας, ορατορίου, καντάτας κ.λπ.) για πιάνο *και φωνές*, που χρησιμεύει κυρίως για την μελέτη και εκγύμναση των τραγουδιστών. Πρβλ. ταμπουλατούρα.

πασσακάλια / σακόν

Αμφότεροι οι όροι αυτοί αναφέρονται πρωτίστως σε αυτοτελή κομμάτια ή μέρη ευρύτερων έργων που είναι γραμμένα σε μορφή παραλλαγών τύπου ostinato κατά την περίοδο του μπαρόκ (αλλά και μεταγενέστερα). Στις αρχές του 17ου αιώνος, εντούτοις, η *πασσακάλια* συνιστούσε μονάχα ένα σύντομο αυτοσχέδιο οργανικό πέρασμα που παρεμβαλλόταν μεταξύ των φωνητικών ενοτήτων ενός τραγουδιού σε στροφική μορφή· η γραμμή του μπάσσου υποστήριζε, εν προκειμένω, μία πτωτική διαδικασία με βηματική – ως επί το πλείστον – κίνηση στον ελάσσονα τρόπο και σε μέτρο 3/4 ή 6/4, όπως μαρτυρούν τα ανάλογα πρότυπα για αλλεπάλληλες παραλλαγές που άρχισαν σύντομα να καλλιεργούνται υπό την ονομασία αυτή στην Ιταλία, την Γαλλία και την Γερμανία.

Την ίδια επίσης περίοδο, η *σακόν* αποτελούσε ισπανικό χορευτικό τραγούδι, γοργής χρονικής αγωγής και σε τρίσημο μέτρο (3/4 ή 3/2), το οποίο ξεκινούσε συνήθως με αντιχρονισμό, λίγο μετά την θέση του μέτρου, και βασιζόταν ως επί το πλείστον σε αλλεπάλληλες παραλλαγές μίας στοιχειώδους πτωτικής διαδικασίας στον μείζονα τρόπο, είτε με είτε χωρίς basso ostinato. Σταδιακά, η πρακτική αυτή συγχωνεύθηκε με την αντίστοιχη της πασσακάλιας, σε βαθμό ώστε ήδη από τα μέσα του 17ου αιώνος οι δύο όροι να χρησιμοποιούνται κατ' ουσίαν ως συνώνυμοι στην Ιταλία και την Γαλλία. Στην Γαλλία, μάλιστα, η σακόν (ή πασσακάλια) προσαρμόσθηκε σε πολύ πιο αργή χρονική αγωγή και καλλιεργήθηκε στο πλαίσιο σουϊτών όχι μόνον υπό μορφήν παραλλαγών αλλά και σε μορφή ροντώ, αξιοποιούμενη ως refrain σε εναλλαγή με διάφορα – μετατροπικά ή μη – couplets (η πρακτική αυτή επιβίωσε μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνος στην μουσική μπαλλέττου της γαλλικής όπερας). Αντίθετα, στην Γερμανία υπερίσχυσε η ανάπτυξη του είδους υπό μορφήν παραλλαγών τύπου ostinato και σε αυτό ακριβώς το πρότυπο στηρίχθηκαν όλες οι περαιτέρω αναβιώσεις του από τον 19ο αιώνα και έπειτα.

περικεκομμένη επαναφορά → βλ. επαναφορά: περικεκομμένη

περίοδος

Τμήμα αποτελούμενο από ένα ζεύγος φράσεων με κοινή θεματική αφετηρία (ο προσδιορισμός μίας περιόδου ως "παράλληλης" είναι καταχρηστικός, διότι αυτός ο εναρκτήριος παραλληλισμός των συστατικών της φράσεων αποτελεί μία εκ των ων ουκ άνευ προϋπόθεση για την συγκρότηση και την αναγνώρισή της· βλ. και την επόμενη παράγραφο) αλλά διαφορετικού σθένους πτωτική κατάληξη: η πρώτη φράση ("ηγούμενη" / *Vordersatz* / *antecedent phrase*) καταλήγει σε ασθενέστερη πτώση, ενώ η δεύτερη φράση ("ακόλουθη" ή "επόμενη" / *Nachsatz* / *consequent phrase*) επισφραγίζεται σε κάθε περίπτωση με μία πιο ισχυρή πτώση. Οι δύο φράσεις μπορούν να είναι της ιδίας ή διαφορετικής δομής καθώς και εκτάσεως· φέρ' ειπείν, μπορεί να πρόκειται για δύο απλές (συμπαγείς) φράσεις, αποτελούμενες από (την ίδια) βασική ιδέα και (ίδια ή διαφορετική) αντιθετική ιδέα με πτωτική διαδικασία διαφορετικού σθένους, για δύο προτάσεις με κοινή βασική ιδέα είτε παρουσίαση είτε ακόμη και συνέχιση, για δύο φράσεις υβριδικής δομής που μοιράζονται τουλάχιστον την ίδια σύνθετη βασική ιδέα, ή ακόμη για δύο φράσεις που συνδυάζουν ποικιλοτρόπως κάποιες από τις παραπάνω δυνατότητες. Η έναρξη της δεύτερης φράσεως ενδέχεται να είναι πανομοιότυπη με εκείνη της πρώτης ή να ανακαλεί το επικεφαλής θεματικό υλικό σε παραλλαγή ή μεταφορά / αλυσιδοποίηση. Προκειμένου, εξ άλλου, η κατάληξη της δεύτερης φράσεως να καταστεί ισχυρότερη της πρώτης θα πρέπει να συνίσταται σε: α) μία τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα (η οποία σε κάθε περίπτωση αποκλείεται ως δυνατότητα για το κλείσιμο της πρώτης φράσεως μίας περιόδου)· β) μία τέλεια πτώση σε άλλη – δευτερεύουσα – τονικότητα (*μετατροπική περίοδος*), εφ' όσον η πρώτη φράση έχει ολοκληρωθεί με ατελή, μισή ή ενδεχομένως πλάγια πτώση στην κύρια ή σε άλλη τονικότητα· γ) μία ατελή πτώση στην κύρια τονικότητα, εφ' όσον η πρώτη φράση έχει ολοκληρωθεί με μισή (ή πλάγια) πτώση στην ίδια ή με ατελή ή μισή (ή πλάγια) πτώση σε άλλη τονικότητα (ενδεχομένως όμως ακόμη και με μία φευγαλέα τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, η οποία εν προκειμένω εκλαμβάνεται αναδρομικά και επανερμηνεύεται ως ισοδύναμη μίας μισής πτώσεως στην κύρια τονικότητα)· δ) μία ατελή πτώση σε άλλη τονικότητα (*μετατροπική περίοδος*), εφ' όσον η πρώτη φράση έχει ολοκληρωθεί με μισή (ή πλάγια) πτώση στην κύρια ή σε άλλη τονικότητα· σπανίως δε ακόμη και ε) μία μισή (ή πλάγια) πτώση στην κύρια τονικότητα, εφ' όσον η πρώτη φράση έχει ολοκληρωθεί με ανάλογη ασθενέστατη πτώση σε άλλη τονικότητα. Πρβλ. περαιτέρω Caplin, 1998: 12-13, 49-58 και 65-69 (προσέτι δε 265 / σημ. 1).

Δεν υφίσταται περίοδος: α) εάν δύο αλλεπάλληλες φράσεις ξεκινούν με διαφορετικό θεματικό υλικό, έστω κι αν η πτωτική κατάληξη της πρώτης είναι ασθενέστερη της δεύτερης (στην περίπτωση αυτή μπορεί να έχουμε ένα ενιαίο τμήμα υβριδικής δομής ή δύο διαφορετικά τμήματα σε διαδοχή)· β) εάν δύο διαδοχικές φράσεις παρουσιάζουν κοινή θεματική αφετηρία και ολοκληρώνονται με την ίδια ακριβώς πτώση στην ίδια τονικότητα (οπότε η δεύτερη εκλαμβάνεται ως καταγεγραμμένη και πιθανότατα παρηλλαγμένη / τροποποιημένη επανάληψη της πρώτης)· γ) εάν δύο αλλεπάλληλες φράσεις έχουν κοινή θεματική αφετηρία και η πτωτική κατάληξη της πρώτης είναι ισχυρότερη της δεύτερης (πράγμα το οποίο μπορεί να συμβεί μονάχα στο πλαίσιο δύο διαφορετικών τμημάτων σε παράταξη, όπως π.χ. του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως στο πλαίσιο της εκθέσεως μίας μορφής σονάτας ή στην πρώτη ενότητα μίας μορφής μενουέττου κ.λπ.· επομένως, οποιαδήποτε συζήτηση περί "ανάποδης / αντίστροφης περιόδου" ή "αποτυχημένης ακόλουθης / επόμενης φράσεως περιόδου" περιττεύει εν προκειμένω ως *κατ' αρχήν* και εξ υπαρχής ανυπόστατη)· δ) εάν δύο διαδοχικές φράσεις έχουν μεν κοινή θεματική αφετηρία και η πτωτική κατάληξη της δεύτερης είναι ισχυρότερη της πρώτης (όπως ακριβώς σε μία περίοδο), αλλά προβλέπονται μικροδομικές επαναλήψεις για την πρώτη ή και την δεύτερη φράση χωριστά (η περίπτωση αυτή συνιστά μία ευρύτερη διμερή δομή που περιλαμβάνει δύο επαναλαμβανόμενα τμήματα).

Ιστορικά, ο όρος "περίοδος" κατά τον 18ο και 19ο αιώνα αναφερόταν – κατ' αντιστοιχίαν προς την συντακτική δομή και τα σημεία στίξεως στον γραπτό λόγο – σε ένα τμήμα ή μία ενότητα που αποτελείτο από δύο, τρεις είτε ακόμη περισσότερες φράσεις, εκ των οποίων όμως μόνον η τελευταία κατέληγε σε τέλεια πτώση (σε οποιαδήποτε τονικότητα) [= *τελεία*], ενώ όλες οι υπόλοιπες

έκλειναν με ατελείς ή μισές πτώσεις [= *άνω τελεία* και *κόμμα*]. Βλ. ενδεικτικά Koch, 1787: 342-349 κ.α.· Reicha, 1832-1835 / II: 362-410, ιδίως δε 367 και 404.

Βλ. ακόμη σύνθετη περίοδος.

πιάνο κοντσέρτο / πιάνο κουαρτέττο / πιάνο σονάτα / πιάνο τρίο κ.ο.κ.

Απαράδεκτες – και κατ' αρχήν τελείως ασύντακτες – αποδόσεις στα ελληνικά των πολύ συνηθισμένων στο ρεπερτόριο τίτλων *κοντσέρτο* για πιάνο [και ορχήστρα], *κουαρτέττο* με πιάνο (όχι ~~κουαρτέττο για πιάνο~~!), *σονάτα* για πιάνο, *τρίο* με πιάνο (και πάλι ουδέποτε ~~τρίο για πιάνο~~!) κ.ο.κ.

πλάγια περιοχή

Μία αλληλουχία δύο ή περισσοτέρων πλαγίων θεμάτων, καθένα εκ των οποίων ολοκληρώνεται με τέλεια, ατελή είτε ακόμη και με μισή πτώση (η τελευταία περίπτωση είναι δυνατή μόνο στο εσωτερικό μιας πλάγιας περιοχής) σε κάποια δευτερεύουσα τονικότητα. Μία τέτοια "ομάδα πλαγίων / δευτερευόντων θεμάτων" ή "πλάγια / δευτερεύουσα θεματική ομάδα" (όπως επίσης αναφέρεται εναλλακτικά) μπορεί κάλλιστα να υποκαταστήσει ένα μεμονωμένο πλάγιο / δευτερεύον θέμα, συνδυάζοντας ηπιότερες και ενεργητικότερες θεματικές ιδέες και καταλήγοντας συχνά σε ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα. Οι Hepokoski & Darcy (2006: 150-170), ειδικότερα, εξετάζουν πολλούς διαφορετικούς τρόπους επέκτασης της πλάγιας περιοχής στην έκθεση μίας μορφής σονάτας, στους οποίους περιλαμβάνονται η – πλήρης ή μερική αλλά και αυτούσια ή τροποποιημένη – επανάληψη του επικεφαλής πλαγίου θέματος, η διατήρηση (μελωδικού ή συνοδευτικού) υλικού του επικεφαλής πλαγίου θέματος και μετά την (αρχική) πτωτική του ολοκλήρωση ή η ανάκλησή του έπειτα από την εμφάνιση άλλης – οιονεί καταληκτικής – θεματικής ιδέας ή μορφώματος, καθώς και ποικίλες άλλες περιπτώσεις αναβολής / μεταβίβασης της οριστικής πτωτικής επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητος από το εναρκτήριο τμήμα της πλάγιας περιοχής σε κάποιο επόμενο (όπως π.χ. εξαιτίας της εξασθένησης της προηγούμενης πτωτικής διαδικασίας με διάφορα μέσα ή της μεσολάβησης μίας μετάπτωσης στον αντίθετο τρόπο· βλ. και Caplin, 1998: 119 και 121)· ένας ιδιαίτερος τύπος οργάνωσης της πλάγιας περιοχής είναι ακόμη το λεγόμενο "trimodular block (TMB)".

πλάγια πτώση → βλ. πτώση: πλάγια

πλάγια τονικότητα

Εναλλακτική αλλά μη προτιμητέα εκδοχή για τον όρο *δευτερεύουσα τονικότητα*.

πλάγιο θέμα → βλ. θέμα: πλάγιο

πληκτροφόρο

Στο ρεπερτόριο της ενόργανης (αλλά και της φωνητικής) μουσικής από την Αναγέννηση μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνος, ο όρος *πληκτροφόρο* (*clavier*) δεν προσδιορίζει ένα συγκεκριμένο όργανο αλλά ένα ευρύτερο σύνολο οργάνων, τα οποία επιλέγονταν ανάλογα με τις εκάστοτε περιστάσεις αλλά και την διαθεσιμότητά τους· πρόκειται, κυρίως, για το *τσέμπαλο* και τα συγγενικά προς αυτό – αλλά και μικρότερα (σχεδόν αποκλειστικά με μία μόνο σειρά πλήκτρων) – *βίρτζιναλ* (ως επί το πλείστον ορθογώνιου σχήματος), *σπινέττο* (σχεδόν τριγωνικού, κατά βάση, σχήματος) και *κλαβικυθήριο* (έναν τύπο όρθιου τσεμπάλου, με το χαρακτηριστικό σχήμα "φτερού" / Flügel), για το *κλαβίχορδο*, για το [εκκλησιαστικό] *όργανο* (και τους παλαιούς μικρότερους τύπους του *πορτατίφ*, του *ποζιτίφ* και του *ρεγκάλ*), αλλά και για το μεταγενέστερο *φορτεπιάνο* / *πιάνο*, το οποίο από τις αρχές του 19ου αιώνος εκτοπίζει πλέον όλα σχεδόν τα προηγούμενα πληκτροφόρα όργανα. Στο

ρεπερτόριο διακρίνονται έργα για πληκτροφόρο που μπορούν να παιχθούν σε μία μόνο σειρά πλήκτρων και άρα σε οποιοδήποτε από τα προαναφερόμενα όργανα, έργα που απαιτούν την χρήση δύο πληκτρολογίων (“a 2 clavier”) και μπορούν να εκτελεσθούν μόνο σε ένα ανάλογων προδιαγραφών τσέμπαλο ή όργανο (“manualiter”), καθώς επίσης έργα γραμμένα για μία ή δύο σειρές πλήκτρων (μανουάλια) και πεντάλ (ποδόπληκτρα), προορισμένα πρωτίστως για εκτέλεση σε όργανο (“pedaliter”) ή – σπανιότερα – σε τσέμπαλο, κλαβίχορδο ή πιάνο εφοδιασμένο με ποδόπληκτρα.

πολωναίζα → βλ. polonaise / polacca

πραγματική απάντηση → βλ. απάντηση

πρελούδιο

Είδος της ενόργανης μουσικής, το οποίο συνίσταται σε ένα κομμάτι εισαγωγικής λειτουργίας, που μπορεί γενικά να προταχθεί οιασδήποτε άλλης συνθέσεως (ενόργανης ή φωνητικής, όπως φανερώνει και ο εναλλακτικός όρος “intonatio” / “intonazione” για ένα κομμάτι που *δίνει τον τόνο* στους χορωδούς· κατά την ίδια πρακτική διαμορφώθηκε εξ άλλου και το χορικό πρελούδιο) ή να αποτελέσει το εναρκτήριο μέρος ενός ευρύτερου έργου (όπως π.χ. μίας σουΐτας), όντας κατά κανόνα σχετικά περιορισμένης εκτάσεως αλλά και αυτοσχέδιου χαρακτήρος (εφ' όσον παραδίδεται καταγεγραμμένο και δεν αποτελεί αυτόχρημα προϊόν αυτοσχεδιασμού).

Ένας ιδιαίτερος τύπος πρελουδίου αναπτύσσεται στο ρεπερτόριο για όργανο του 17ου αιώνος και ειδικότερα στην βόρεια Γερμανία· πρόκειται για πολυτμηματικά έργα μεγάλης εκτάσεως, αποτελούμενα από τρεις έως επτά ενότητες είτε τμήματα πολύ διαφορετικής υφής και περιεχομένου (καίτοι ενίοτε παρουσιάζονται και περιπτώσεις θεματικών ή μοτιβικών διασυνδέσεων μεταξύ ορισμένων εξ αυτών): η εναρκτήρια ενότητα φέρει τα ιδιωματικά χαρακτηριστικά ενός οιουδήποτε “απλού” πρελουδίου (όπως συγχορδίες, αρπισμούς, δεξιοτεχνικά περάσματα κ.λπ.), ενώ οι υπόλοιπες αντιπαραθέτουν το αντιστικτικό ύφος (μία έως τρεις ενότητες αναπτύσσονται υπό τύπον φούγκας ή φουγκέττας, fugato ή απλούστερης μίμησης, βασιζόμενες ως επί το πλείστον σε διαφορετικό θεματικό υλικό, ενίοτε όμως ακόμη και σε κοινό) εκ περιτροπής και με άλλα ομοφωνικότερα συμφραζόμενα (π.χ. τύπου φαντασίας ή τοκκάτας, αργού μέρους σονάτας ή κοντσέρτου, πασσακάλιας / σακόν κ.ά.).

Η εξέλιξη του πρελουδίου κατά το πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνος αποφέρει πρωτίστως ένα κομμάτι οιασδήποτε εκτάσεως αλλά και μορφής (π.χ. σε ελεύθερη μορφή, σε μορφή ritornello, σε μορφή σουΐτας αλλά και σε μορφή σονάτας), συχνά απαντώμενο τόσο σε σουΐτες όσο και σε δίπτυχα έργα τύπου *πρελουδίου και φούγκας*, αλλά και ως ανεξάρτητη σύνθεση – παιδαγωγικού, κυρίως, χαρακτήρος – για πληκτροφόρο ή άλλο μεμονωμένο όργανο. Ωστόσο, μετά τα μέσα του ιδίου αιώνος το πρελούδιο καλλιεργείται πλέον πολύ λιγότερο, αντιμετωπιζόμενο κατά κανόναν ως μία μικρής εκτάσεως φαντασία. Στην μουσική επικαιρότητα επανέρχεται τελικά κατά την διάρκεια του 19ου αιώνος, είτε ως αναβίωση του είδους από την περίοδο του μπαρόκ, είτε ως αυτοτελές και σχετικά σύντομο κομμάτι χαρακτήρος (ως επί το πλείστον για πιάνο), είτε ακόμη ως ορχηστρικό τμήμα στην έναρξη οιασδήποτε πράξεως μίας όπερας.

προγραμματική / χαρακτηριστική μουσική

Όροι που αναφέρονται σε έργα της ενόργανης μουσικής με “εξωμουσικό” περιεχόμενο (σε αντιδιαστολή προς την λεγόμενη απόλυτη μουσική), η φύση και η έκταση του οποίου καθορίζει την υπαγωγή τους στην μία ή την άλλη κατηγορία. Στην *χαρακτηριστική μουσική* ανήκουν είδη όπως το κομμάτι χαρακτήρος, η “χαρακτηριστική σονάτα”, η “χαρακτηριστική σουΐτα”, το “χαρακτηριστικό κοντσέρτο”, η “χαρακτηριστική συμφωνία” ή η “χαρακτηριστική Εισαγωγή” για ορχήστρα·

πρόκειται, γενικότερα, για έργα τα οποία φέρουν τίτλους προσδιοριστικούς της κυρίαρχης διάθεσης ή του εξωμουσικού ερεθίσματος / εναύσματος για την δημιουργία τους, με διττή λειτουργία "ερμηνευτικών οδηγιών" για την εκτέλεσή τους αλλά και "οδηγών ακρόασης" για την ακριβή κατανόηση των εξωμουσικών τους συνδηλώσεων από το ακροατήριο. Εν τοιαύτη περιπτώσει, η μουσική αποδίδει ή περιγράφει απλούς χαρακτήρες, συναισθήματα, οπτικές είτε ακουστικές εικόνες, μουσικούς "τόπους" (όπως το ποιμενικό, το κυνήγι, την καταιγίδα ή την τρικυμία, την στρατιωτική μουσική κ.λπ.), εντυπώσεις κ.ο.κ., δίχως παράλληλα να καταστρατηγεί τις (συμβατικές) προδιαγραφές της μορφής της.

Αντίθετα, η *προγραμματική μουσική* συνιστά ηχητική αναπαράσταση μίας δεδομένης αφηγηματικής υποθέσεως (διαθέτει, δηλαδή, δραματική ή "προγραμματική" πλοκή) ή, τουλάχιστον, σκιαγραφεί μία αλληλουχία μη δραματικών αλλά αλληλοσυσχετιζόμενων γεγονότων είτε εικόνων, με την συνδρομή είτε περιγραφικών τίτλων στα μέρη ή τις ενότητες από τις οποίες απαρτίζεται το εκάστοτε έργο είτε ενός επεξηγηματικού συνοδευτικού κειμένου (του "προγράμματος"), που αποτελεί αναπόσπαστο μέλος της ακροαματικής διαδικασίας και αποτίμησης. Επιπλέον, σε αντίθεση με ό,τι παρατηρείται στο πεδίο της χαρακτηριστικής μουσικής, εδώ η μουσική μορφή είθισται να εξελίσσεται τελείως ελεύθερα ή να παρεκκλίνει σημαντικά από τις συνήθεις μορφολογικές προδιαγραφές, προκειμένου να αποδώσει ρεαλιστικά την εξωμουσική πλοκή του εκάστοτε έργου με μέσα που κατά κανόνα παραμένουν αινιγματικά ή θα ήταν αδιανόητα με αμιγώς μουσικούς όρους. Από τα τέλη του 17ου αιώνος και έπειτα κάνουν σποραδικά την εμφάνισή τους στο ρεπερτόριο προγραμματικές σονάτες, προγραμματικά κοντσέρτα, προγραμματικές συμφωνίες, προγραμματικές σουΐτες, *μουσικές αναπαραστάσεις μαχών* (κατά την κλασσική περίοδο) καθώς και το νεώτερο είδος του *συμφωνικού ποιήματος* (από τα μέσα του 19ου αιώνος, ως "προγραμματική" μετεξέλιξη της λίγο προγενέστερης "χαρακτηριστικής Εισαγωγής" για ορχήστρα), ενώ δεν απουσιάζουν και μεμονωμένες περιπτώσεις οιονεί χαρακτηριστικών κομματιών, φύσει αυτοτελών είτε οργανικά ενταγμένων σε κύκλους, όπου από τις απλές συνδηλώσεις του τίτλου τους – και μόνον – στην πράξη δημιουργείται μία ευρύτερη, προγραμματικής υφής αναπαράσταση γεγονότων, η οποία αντανακλάται και στις απρόσμενες είτε αντισυμβατικές αμιγώς μουσικές τους προδιαγραφές.

προδεσπόζουσα (αρμονική λειτουργία)

Η δεύτερη από τις αρμονικές λειτουργίες που είθισται να εκδηλώνονται στο πλαίσιο μίας οιασδήποτε πτωτικής διαδικασίας και, ειδικότερα, αυτή που προετοιμάζει την έλευση της επόμενης αρμονικής λειτουργίας της δεσπόζουσας – εξ ού και η ονομασία της: *η εμφανιζόμενη προ της δεσπόζουσας* ή *αυτή που προηγείται της δεσπόζουσας*, η οποία δεν πρέπει να συγχέεται με την συγχορδία της *υποδεσπόζουσας*! Υλοποιείται με κάθε είδους – τρίφωνες και τετράφωνες – συγχορδίες υποδεσπόζουσας (IV και iv, με επιπρόσθετη έκτη: ii^{6}_{5} και $ii^{ø6}_{5}$, αλλά και με επιπρόσθετη έκτη αντί πέμπτης: ii^{o6}), με όλες τις σχετικές και τις αντιθετικές της μείζονος και της ελάσσονος υποδεσπόζουσας (ii και vi, VI και II_{N}), αλλά και με οιανδήποτε συγχορδία διπλής δεσπόζουσας (συμπεριλαμβανομένων ασφαλώς και των συγχορδιών έκτης αυξημένης που επιτελούν αυτόν τον ρόλο) ή ενίοτε και διπλής υποδεσπόζουσας.

προέκταση → βλ. καταληκτική περιοχή / καταληκτικό τμήμα / κατακλείδα / καταληκτική προέκταση

προετοιμασία [του] πυρήνα (της επεξεργασίας) → βλ. επεξεργασία: προετοιμασία πυρήνα

προοδευτική τονικότητα → βλ. τονικότητα: προοδευτική

πρόταση

Φράση (αυτοτελής ή ενταγμένη σε ευρύτερο δομικό τμήμα) οργανωμένη σε δύο σκέλη που επιτελούν συγκεκριμένες δομικές λειτουργίες: το πρώτο από αυτά συνίσταται στην διπλή παρουσίαση μίας βασικής ιδέας, ενώ το δεύτερο εμπεριέχει τις δομικές λειτουργίες της συνέχισης και της πτωτικής διαδικασίας, είτε διακριτές είτε – πολύ συχνά – σε άρρηκτη σύνδεση (συμφυρμό) μεταξύ τους. Βλ. ακόμη σύνθετη πρόταση.

πρόταση: παρουσίαση

Η εναρκτήρια δομική λειτουργία στο πρώτο σκέλος μίας προτάσεως, η οποία εκδηλώνεται με την διατύπωση μίας βασικής ιδέας (ή μίας σύνθετης βασικής ιδέας) και την άμεση αναδιατύπωσή της είτε σε απλή επανάληψη – αυτούσια, ελαφρώς τροποποιημένη ή και σε αλυσιδοποίηση – είτε υπό τύπον παραλλάγματος, το οποίο αντιπαρατίθεται αρμονικά στην βασική ιδέα (π.χ. I έναντι V, I – V έναντι V – I, I – ii ή V/V έναντι V – I κ.ο.κ.) διατηρώντας όμως το ίδιο θεματικό υλικό.

Η προσθήκη και δεύτερης επανάληψης ή παραλλάγματος της βασικής ιδέας (σε άμεση διαδοχή με την προηγούμενη ή το προηγούμενο) αποτελεί μία αποδομητική αλλά διόλου ασυνήθιστη διαδικασία διεύρυνσης του σκέλους της παρουσίασης μίας προτάσεως, το οποίο σε άλλες – πολύ λιγότερο συχνές – περιπτώσεις μπορεί και να επαναλαμβάνεται ολόκληρο πριν από την εμφάνιση του δεύτερου σκέλους της ιδίας. Αντίθετα, η μεμονωμένη αρχική διατύπωση μίας (απλής) βασικής ιδέας, χωρίς αυτή να συνοδεύεται από επανάληψη ή παράλλαγμά της αλλά ακολουθούμενη απευθείας από συνέχιση και πτωτική διαδικασία, αποφέρει μία ελλειμματική φραστική δομή σε σχέση με αυτήν της προτάσεως, με την οποία και συγγενεύει, δίχως όμως να ταυτίζεται ή να μπορεί εν τέλει να υπαχθεί σε αυτήν (βλ. εν προκειμένω εξύφανση αλλά και επαναφορά). Βλ. περαιτέρω Caplin, 1998: 10, 11, 35-40 αλλά και 99 (*presentation*).

πρόταση: πτωτική διαδικασία

Η δομική λειτουργία με την οποίαν ολοκληρώνεται το δεύτερο σκέλος μίας προτάσεως. Υλοποιείται κατά τρόπον επαρκή με μία τέλεια ή με μία μισή πτώση – στην αρχική ή σε άλλη τονικότητα, εάν η πρόταση είναι *μετατροπική* – ενώ ειδικά στην περίπτωση της ατελούς πτώσεως (ομοίως όπως και σε περιπτώσεις απατηλής ή αποφυγής πτώσεως) ακολουθεί συνήθως αναδιατύπωση (επανάληψη ή ανακατασκευή) όλου του δεύτερου σκέλους της προτάσεως ή – έστω – μόνον της πτωτικής της διαδικασίας, με απώτερο στόχο την πραγματοποίηση μίας ισχυρότερης (τέλειας) πτώσεως· ανάλογες διαδικασίες επέκτασης μίας προτάσεως, η οποία ενώ έχει αρχικά καταλήξει σε μισή πτώση εξελίσσεται περαιτέρω αναδιατυπώνοντας ολόκληρο το δεύτερο σκέλος της προκειμένου να αρθρώσει μία τέλεια πτώση ή που έχει ήδη αποπερατωθεί με τέλεια πτώση αλλά παρ' όλα αυτά προβαίνει και σε μία λειτουργικώς καταχρηστική επανάληψη του δεύτερου σκέλους της, είναι επίσης ανιχνεύσιμες – καίτοι πολύ σπανιότερα – στο ρεπερτόριο τόσο της κλασσικής όσο και της ρομαντικής περιόδου. Πρβλ. γενικότερα Caplin, 1998: 42-47 και 101-109.

πρόταση: συνέχιση

Η δομική λειτουργία που διαδέχεται την αρχική παρουσίαση του θεματικού υλικού στο πλαίσιο μίας προτάσεως για να την εξελίξει περαιτέρω βάσει είτε του υφιστάμενου (ως επί το πλείστον κατά τρόπον επιλεκτικό) είτε νέου θεματικού / μοτιβικού υλικού, θέτοντας σε εφαρμογή – στην έναρξη του δεύτερου σκέλους της – μία, τουλάχιστον, είτε περισσότερες (συνδυαστικά) από τις ακόλουθες τέσσερεις χαρακτηριστικές συνθετικές διαδικασίες: αποσπασματοποίηση, επιτάχυνση / πύκνωση του αρμονικού ρυθμού, επιτάχυνση της ρυθμικής δραστηριότητος στην μουσική επιφάνεια (πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού με χρήση μικρότερων αξιών, με άλλα λόγια) και αλυσιδοποίηση. Βλ. περαιτέρω Caplin, 1998: 10-12, 40-42, 47-48 και 69 (*continuation*).

πρώτη / εναρκτήρια / αρχική ενότητα

Η εναρκτήρια μακροδομική ενότητα (εκτός κι αν προηγείται εισαγωγή ή εναρκτήριο ritornello / R1) μίας ευρύτερης μουσικής μορφής. Στις παρατακτικές μορφές η ενότητα αυτή αποκαλείται επίσης θέμα ή κύριο θέμα και είθισται να ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, ενώ στις μορφές σονάτας ονομάζεται έκθεση και – όπως και σε κάθε άλλη δυναμική μορφή γενικότερα – είθισται να αποπερατώνεται με μία οριστική τέλεια πτώση σε κάποια δευτερεύουσα τονικότητα.

πρώτο ήμισυ → βλ. έκθεση (σονάτα) και επανέκθεση

πρώτο σκέλος (αναπτυξιακό) → βλ. δεύτερη ενότητα (σονάτα)

πρώτο / εναρκτήριο / αρχικό τμήμα

Το εναρκτήριο μικροδομικό τμήμα (εκτός κι αν προηγείται εισαγωγή) μίας ευρύτερης ενότητος, ως επί το πλείστον διμερούς ή τριμερούς δομής. Το τμήμα αυτό μπορεί να αποτελείται από μία ή περισσότερες φράσεις (βλ. πρόταση, περίοδος, υβριδική δομή / υβρίδιο, περαιτέρω δε συνεκτική δομή και χαλαρή δομή), η τελευταία εκ των οποίων καταλήγει με τέλεια, ατελή ή μισή πτώση είτε στην κύρια τονικότητα (σε ένα *μη μετατροπικό* πρώτο τμήμα) είτε σε κάποια δευτερεύουσα (σε ένα *μετατροπικό* πρώτο τμήμα). Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η επίκληση του όρου *έκθεση* (πρβλ. εν προκειμένω πρώτη / εναρκτήρια / αρχική ενότητα) για ένα τέτοιο τμήμα θα πρέπει να αποφεύγεται συνειδητά και συστηματικά (πρβλ. απεναντίας Caplin, 1998: 13, 71 και ιδίως 73-75, εν αντιθέσει μάλιστα με 87-89)!

πτώση / πτωτική διαδικασία

Η αρμονική διαδικασία – αλλά και δομική λειτουργία – με την οποίαν ολοκληρώνεται κατά κανόνα και επί της ουσίας μία μουσική φράση (εκτός κι αν ακολουθεί επανάληψη ή ανακατασκευή της πτωτικής διαδικασίας που επεκτείνει περαιτέρω την δεδομένη φράση ή κάποια καταληκτική προέκταση). Ανάλογα με τον βαθμό της ισχύος και την πληρότητά της (στην βάση της θεμελιώδους διαδοχής των αρμονικών λειτουργιών της εναρκτήριας τονικής, της προδεσπόζουσας, της δεσπόζουσας και της καταληκτικής τονικής), μία πτώση διακρίνεται σε τέλεια, ατελή, μισή, απατηλή ή πλάγια· μπορεί, επίσης, μία υπό εξέλιξη πτωτική διαδικασία να διακοπεί και να αρθεί λίγο προτού προφθάσει να αποπερατωθεί (βλ. αποφυγή αλλά και αποκοπή / έκθλιψη πτώσεως).

Η πραγματοποίηση μίας πτώσεως ορίζει – επικυρώνοντας ή, έστω, υποδηλώνοντας – και την τονικότητα στην οποίαν αναφέρεται μία φράση, είτε σε όλη την έκτασή της (εφ' όσον δεν είναι μετατροπική) είτε από ένα σημείο και έπειτα (εάν είναι μετατροπική).

πτώση: απατηλή

Μία ανολοκλήρωτη / ημιτελής πτωτική διαδικασία (πρβλ. απεναντίας την τέλεια και την ατελή πτώση), η οποία κατά κανόνα ξεκινά από τις αρμονικές λειτουργίες της τονικής και της προδεσπόζουσας για να καταλήξει στην δεσπόζουσα (συνήθως με την ομώνυμη συγχορδία μεθ' εβδόμης και *πάντοτε σε ευθεία κατάσταση* ή άλλο αρμονικό υποκατάστατό της *με την πέμπτη της κλίμακας στο μπάσσο*) αλλά και – κατά τρόπον απροσδόκητο – σε οποιαδήποτε άλλη συγχορδία πέραν της τονικής. Η συγχορδία που εμφανίζεται στην θέση της αναμενόμενης καταληκτικής τονικής (συχνά με την θεμέλιο της κλίμακας στην κύρια μελωδική γραμμή, όχι όμως και στην γραμμή του μπάσσου) μπορεί να είναι η σχετική του μείζονος (vi) ή η αντιθετική του ελάσσονος τρόπου (VI), είτε απευθείας είτε μέσω της παρενθετικής τους δεσπόζουσας, η μείζων ή η ελάσσων υποδεσπόζουσα σε πρώτη αναστροφή (IV^6 ή iv^6 αντίστοιχα), μία οποιαδήποτε συγχορδία διπλής

δεσπόζουσας (συμπεριλαμβανομένων όλων των συγχορδιών έκτης αυξημένης που επιτελούν αυτόν τον ρόλο), η παρενθετική δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας (V^7/IV ή V^7/iv), η παρενθετική δεσπόζουσα της αντιθετικής της ελάσσονος υποδεσπόζουσας ή "ναπολιτάνικης" (V^7/II_N) κ.λπ. Η *απατηλή* – ή *απροσδόκητη* – πτώση ορίζει μεν ένα τονικό κέντρο υποδηλώνοντάς το, αλλά δεν το επικυρώνει ούτε είναι ικανή να ολοκληρώσει μία φράση· ως εκ τούτου, συχνά οδηγεί σε – αυτούσια ή τροποποιημένη – επανάληψη της προηγούμενης πτωτικής διαδικασίας και την αποπερατώνει με την αναμενόμενη κατάληξη στην τονική, ειδάλλως στρέφεται προς άλλη κατεύθυνση, αποσταθεροποιώντας ή αίροντας ολότελα το προηγούμενο τονικό κέντρο. Πρβλ. ακόμη αποφυγή πτώσεως και αποκοπή / έκθλιψη πτώσεως.

πτώση: αποκοπή / έκθλιψη

Η αποκοπή ή έκθλιψη της τελικής συγχορδίας μίας τέλειας, ατελούς, αλλά και μισής ή ακόμη και πλάγιας πτώσεως. Το φαινόμενο αυτό μπορεί να υλοποιηθεί με την απροσδόκητη εμφάνιση μίας παύσεως-τομής στην θέση της αναμενόμενης τελικής συγχορδίας (δηλαδή, με άλλα λόγια, με την αποσιώπησή της) ή με την αντικατάστασή της από την ίδια μεν συγχορδία (πρβλ. απεναντίας απατηλή πτώση) και δη σε ευθεία κατάσταση (εν αντιθέσει σε ότι δύναται εν μέρει να συμβεί σε μία αποφυγή πτώσεως) αλλά σε θέση διαφορετική από την αναμενόμενη, που δεν επιτρέπει την εκπλήρωση της ενδεδειγμένης μελωδικής πορείας στην κύρια μελωδική γραμμή / φωνή (όπως π.χ. την λύση του προσαγωγέα με ανιόν βήμα στην θεμέλιο [$\hat{7} – \hat{8}$] ή της επιτονικής με κατιόν βήμα στην θεμέλιο [$\hat{2} – \hat{1}$] κατά την αρμονική διαδοχή V – I), αλλά την διακόπτει απότομα, σηματοδοτώντας παράλληλα την έναρξη μίας νέας φράσεως. Σε αυτήν την τελευταία περίπτωση προκύπτει προσέτι κάτι παρεμφερές – αλλά όχι και ταυτόσημο – με την επικάλυψη· ο Caplin (1998: 121, 266 / σημ. 9 αλλά και 273 / σημ. 78) καθώς και άλλοι σύγχρονοι αμερικανοί θεωρητικοί χρησιμοποιούν συστηματικά τους όρους *elision* και *elided cadence* για το φαινόμενο της *επικάλυψης* / *overlap* κατά τρόπον συνεκδοχικό και όχι πάντοτε εύστοχο.

πτώση: αποφυγή

Η αναβολή ή ματαίωση της πραγματοποίησης μίας τέλειας ή ατελούς πτώσεως, συνήθως δια της χρήσης αναστροφών στην μία από τις δύο ή και σε αμφότερες τις τελικές συγχορδίες μίας υπό εξέλιξη πτωτικής διαδικασίας αυτού του τύπου: π.χ. $V^7 – \mathbf{I}^6$, $V^7 – \mathbf{V}^6_5$ – I, V – $\mathbf{V}^2 – \mathbf{I}^6$ κ.ο.κ. Σε κάθε τέτοια περίπτωση, είναι η γραμμή του μπάσσου (σε αντίθεση με ό,τι κατά κανόνα παρατηρείται σε μία αποκοπή / έκθλιψη πτώσεως) εκείνη η οποία αφίσταται της θεμελιώδους κίνησής της από την πέμπτη της κλίμακας προς την βάση της με άλμα κατιούσας πέμπτης ($\hat{5} – \hat{1}$) ή ανιούσας τετάρτης ($\hat{5} – \hat{8}$), υποχρεώνοντας μία φράση να εξελιχθεί περαιτέρω (συχνά με την αυτούσια ή τροποποιημένη επανάληψη της προηγούμενης, "αποτυχημένης" πτωτικής διαδικασίας)· παρ' όλα αυτά, μία *αποφυγή πτώσεως* ή *πτωτική αποφυγή* αρκεί (όπως ακριβώς και μία απατηλή πτώση) για να ορίσει – έστω κατά τρόπον έμμεσο – ένα τονικό κέντρο.

πτώση: απροσδόκητη → βλ. απατηλή πτώση

πτώση: ατελής

Μία ολοκληρωμένη αλλά σχετικά ασθενής πτωτική διαδικασία, η οποία κατά κανόνα ξεκινά από τις αρμονικές λειτουργίες της τονικής και της προδεσπόζουσας για να καταλήξει στην δεσπόζουσα (συνήθως με την ομώνυμη συγχορδία μεθ' εβδόμης και *πάντοτε σε ευθεία κατάσταση* ή άλλο αρμονικό υποκατάστατό της *με την πέμπτη της κλίμακας στο μπάσσο*) και την τονική – ως τρίφωνη συγχορδία και *οπωσδήποτε σε ευθεία κατάσταση*, σε θέση τρίτης ή πέμπτης (πρβλ. απεναντίας τέλεια πτώση), δηλαδή με την τρίτη ή την πέμπτη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας στην κύρια (συνήθως

την υψηλότερη) μελωδική γραμμή / φωνή. Χαρακτηριστικές μελωδικές διαδοχές για την πραγματοποίηση μίας *ατελούς πτώσεως* πάνω από την ακροτελεύτια αρμονική ακολουθία V – I είναι οι εξής: $\hat{4} - \hat{3}$, $\hat{5} - \hat{3}$, $\hat{2} - \hat{3}$, $\hat{3} - \hat{3}$, ενίοτε όμως και $\hat{7} - \hat{3}$ (σε ανιούσα φορά), περαιτέρω δε $\hat{6} - \hat{5}$, $\hat{5} - \hat{5}$, $\hat{7} - \hat{5}$ αλλά και σπανιότερα $\hat{2} - \hat{5}$ (σε κατιούσα φορά).

Η ατελής πτώση συγχέεται συχνά – καίτοι αδικαιολόγητα – σε επίπεδο ορολογίας με την αποφυγή πτώσεως· για έναν ορθό ορισμό της, βλ. ενδεικτικά Caplin, 1998: 43 ή Hepokoski & Darcy, 2006: xxv. Ωστόσο, μονάχα μία αποκοπή / έκθλιψη πτώσεως θα μπορούσε όντως να μην διακρίνεται σε κάποιες περιπτώσεις από μία ατελή πτώση, αν και η τελευταία συνήθως δεν συνδυάζεται με την εκδήλωση μιας φραστικής επικάλυψης όπως η πρώτη.

πτώση: αυθεντική

Όρος που αναφέρεται από κοινού στην τέλεια και την ατελή πτώση. Χρησιμοποιήθηκε μόλις κατά τον 19ο αιώνα (ίσως η παλαιότερη σχετική αναφορά να είναι αυτή του Galeazzi, 1796: 92-93) για να περιγράψει την θεμελιώδη συγχορδιακή διαδοχή V – I (“αυθεντική πτώση”) σε αντιπαραβολή προς την (κατ’ ουσίαν αντίστροφη) αρμονική διαδοχή IV – I (“πλάγια πτώση”). Μέσω του Hugo Riemann διαδόθηκε στην αμερικανική βιβλιογραφία, όπου και εδραιώθηκε – μόνον εκεί, ενόσω στην Ευρώπη περιέπεσε, ορθώς, σε αχρηστία – κατά την διάρκεια του 20ού αιώνος, αποκρυσταλλωνόμενη πρωτίστως στους σύνθετους όρους *Perfect Authentic Cadence* (PAC) και *Imperfect Authentic Cadence* (IAC). Οι σύγχρονοι αυτοί όροι είναι, εντούτοις, πλεοναστικοί και μάλιστα για πολλούς και ποικίλους λόγους: *κατ’ αρχάς*, διότι η διπολική έννοια της “αυθεντικής / πλάγιας πτώσεως” στον Riemann – όπως άλλωστε και στον Jean-Philippe Rameau πολύ νωρίτερα – αφορά πρώτα και κύρια την υποδειγματική διαδοχή μεταξύ δύο οιωνδήποτε συγχορδιών (οι θεμέλιοι φθόγγοι των οποίων βρίσκονται σε απόσταση πέμπτης καθαρής προς τα κάτω και προς τα πάνω, αντίστοιχα) και όχι την *πτώση* όπως αυτή κατανοείται πλέον σήμερα (βλ. ενδεικτικά Lester, 1992: 116, ή Elisabeth Schwind & Michael Polth, “Klausel und Kadenz”, στο: Finscher [επιμ.], 1994-1998 / Bd. 5 [1996]: 276 αλλά και 278-279)· *δεύτερον*, διότι το παραπάνω εννοιολογικό δίπολο, μεταφερόμενο – έστω κατ’ αναλογίαν – σε συνάφεια με τον σύγχρονο ορισμό της πτώσεως, αποδεικνύεται τελείως έωλο από την στιγμή που η πλάγια πτώση στερείται ανάλογου *status* και δεν μπορεί να αποτελέσει το “αντίπαλον δέος” ή τον αντίποδα τόσο της τέλειας όσο και της ατελούς πτώσεως (υπ’ αυτήν την έννοια θα μπορούσε πλέον να νοηθεί μόνον η μισή πτώση· πρβλ. εν προκειμένω και Caplin, 1998: 43-45)· και *τρίτον*, διότι ακόμη και πολυάριθμες υλοποιήσεις μισής πτώσεως, τουτέστιν όλες όσες καταλήγουν στην δεσπόζουσα *μέσω της διπλής δεσπόζουσας* (π.χ. V^{6}_{5}/V – V, $vii^{6\sharp}_{5}$/V – V κ.ο.κ.), θα έπρεπε ομοίως να εκλαμβάνονται ως “αυθεντικές” (αφού και σε αυτές η γραμμή του θεμελιώδους μπάσσου έγκειται στην ίδια ακριβώς σχέση κατιούσας πέμπτης)! Κατά συνέπειαν, πρόκειται για ένα παλαιικό κατάλοιπο στο πλαίσιο της αμερικανικής μουσικής ορολογίας, άνευ ουσιαστικού περιεχομένου, το οποίο θα όφειλε να εξαλειφθεί και από την αγγλική γλώσσα αντί να αναπαράγεται άκριτα σε οποιαδήποτε άλλη!

πτώση: εκκλησιαστική → βλ. πλάγια πτώση

πτώση: ημιτελής

Ο όρος αυτός έχει χρησιμοποιηθεί κατά καιρούς με μεγάλη ασάφεια, για να δηλώσει σχεδόν οποιαδήποτε άλλη πτώση πέραν της τέλειας – όπως π.χ. μία ατελή ή μία μισή πτώση – ή ακόμη και διαδικασίες πτωτικής αποφυγής! Ως εκ τούτου, κρίνεται τελείως ανεπαρκής και περιττός.

πτώση: μισή

Μία ημιτελής και ασθενής πτωτική διαδικασία, η οποία κατά κανόνα ξεκινά από τις αρμονικές λειτουργίες της τονικής είτε της προδεσπόζουσας για να καταλήξει στην δεσπόζουσα, που υλοποιείται δια της ομώνυμης *τρίφωνης* (και μόνο κατ' εξαίρεσιν τετράφωνης) συγχορδίας σε οποιαδήποτε θέση αλλά και *οπωσδήποτε σε ευθεία κατάσταση*. Σε αντίθεση με ό,τι ισχύει για την τέλεια, την ατελή αλλά και την απατηλή πτώση, εδώ δεν υφίσταται κανένας απολύτως περιορισμός ως προς την φύση και την κατάσταση της προτελευταίας συγχορδίας που προετοιμάζει την έλευση της καταληκτικής συγχορδίας της δεσπόζουσας, καθ' ότι αυτή αντιστοιχεί, στην πραγματικότητα, στην – τελείως ουδέτερη – *αντιπροτελευταία* συγχορδία μίας ολοκληρωμένης πτωτικής διαδικασίας. Στην ειδική όμως περίπτωση που αυτή είναι η ελάσσων υποδεσπόζουσα σε πρώτη αναστροφή (iv^6) γίνεται λόγος και για μία “φρύγια πτώση”, καθώς η κίνηση του μπάσσου με κατιόν ημιτόνιο ($\flat\hat{6} – \hat{5}$) σε ένα αυστηρά διατονικό περιβάλλον (άνευ έκτης αυξημένης) αλλά και με χρήση αποκλειστικά και μόνον τρίφωνων συγχορδιών (αντί μίας $ii^{ø4}_{3}$, φέρ' ειπείν) παραπέμπει έντονα στην χαρακτηριστική πτώση επί της θεμελίου του *φρύγιου* τρόπου (ή “τρόπου από μι”) κατά τον ύστερο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση.

πτώση: πλάγια

Μία ασθενής πτωτική διαδικασία, η οποία κατά κανόνα ξεκινά από τις αρμονικές λειτουργίες της τονικής και ενδεχομένως (καίτοι διόλου απαραίτητα) της δεσπόζουσας για να καταλήξει στις συγχορδίες της υποδεσπόζουσας (συχνά με επιπρόσθετη έκτη) – ή άλλου αρμονικού υποκαταστάτου αυτής – και της τονικής (πάντοτε τρίφωνης και σε οποιαδήποτε θέση αλλά *οπωσδήποτε σε ευθεία κατάσταση*). Η αντικατάσταση της συγχορδίας της δεσπόζουσας από αυτήν της υποδεσπόζουσας στο πλαίσιο της προετοιμασίας για την έλευση της καταληκτικής τονικής και η συνεπαγόμενη έλλειψη της χαρακτηριστικής τάσης του προσαγωγέα να λυθεί βηματικά στην θεμέλιο παραπέμπουν εδώ έκδηλα στο παλαιότερο τροπικό αναγεννησιακό ιδίωμα. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι η πτώση αυτή, ναι μεν, βρίσκεται ακόμη σε χρήση (αν και με φθίνουσα τάση) κατά την περίοδο του μπαρόκ, όμως εξαφανίζεται σχεδόν ολότελα στον κλασσικισμό και επανεμφανίζεται αργότερα στον ρομαντισμό, στο πλαίσιο μίας ευρύτερα αναδυόμενης τάσεως ιστορισμού (και ιστορικισμού). Από την άλλη πλευρά, η εμφαντική και – ιδίως κατά την κλασσική περίοδο – σχεδόν αποκλειστική αλλά και εξόχως τυποποιημένη εκμετάλλευση της πλάγιας πτώσεως ως μέσου καταληκτικής προεκτάσεως έπειτα από την πραγματοποίηση μίας τέλειας πτώσεως σε καταλήξεις κομματιών θρησκευτικής μουσικής (όπως π.χ. σε μελοποιήσεις του «Αμήν») απέφερε και την σχετικά όψιμη εναλλακτική ονομασία της πτώσεως αυτής ως “εκκλησιαστικής” (βλ. π.χ. την σχετική παρατήρηση του Reicha, 1832-1835 / I: 170), η οποία όμως στην πραγματικότητα αποδεικνύεται άκρως περιοριστική και εν πολλοίς αναχρονιστική, ώστε να μην έχει πλέον θέση στην σύγχρονη μουσική ορολογία.

πτώση: τέλεια

Μία ολοκληρωμένη και ισχυρή πτωτική διαδικασία, η οποία κατά κανόνα ξεκινά από τις αρμονικές λειτουργίες της τονικής και της προδεσπόζουσας για να καταλήξει στην δεσπόζουσα (συνήθως με την ομώνυμη συγχορδία μεθ' εβδόμης και *πάντοτε σε ευθεία κατάσταση* ή άλλο αρμονικό υποκατάστατό της *με την πέμπτη της κλίμακας στο μπάσσο*) και την τονική – ως τρίφωνη συγχορδία και *οπωσδήποτε σε ευθεία κατάσταση* αλλά και *σε θέση ογδόης* (πρβλ. απεναντίας ατελής πτώση), δηλαδή με την θεμέλιο της κλίμακας να εμφανίζεται στην κύρια (συνήθως την υψηλότερη) μελωδική γραμμή / φωνή εκ παραλλήλου με την γραμμή του μπάσσου. Χαρακτηριστικές μελωδικές διαδοχές για την πραγματοποίηση μίας *τέλειας πτώσεως* πάνω από την ακροτελεύτια αρμονική ακολουθία V – I είναι πρωτίστως οι $\hat{2} – \hat{1}$ και $\hat{7} – \hat{8}$, δευτερευόντως όμως και οι $\hat{3} – \hat{1}$ και $\hat{5} – \hat{1}$ ή $\hat{5} – \hat{8}$.

πτώση: φρύγια → βλ. μισή πτώση

πτωτική διαδικασία → βλ. πτώση

πτωτική φράση → βλ. φράση

πυρήνας (της επεξεργασίας) → βλ. επεξεργασία: πυρήνας

ραψωδία

Τίτλος που αποδίδεται σε έργα της ενόργανης αλλά ενίοτε και της φωνητικής μουσικής χωρίς πολύ συγκεκριμένο περιεχόμενο. Κατά τον 19ο αιώνα, η ενόργανη *ραψωδία* αποτελεί είτε κομμάτι χαρακτήρος (συνήθως γραμμένο σε τριμερή μορφή) είτε έναν τύπο φαντασίας βασισμένο, ως επί το πλείστον, σε δάνεια θέματα (συχνά φολκλορικού χαρακτήρος) που παρατάσσονται σε ελεύθερη μορφή.

ρεσιτάλ (π.χ. πιάνου / βιολιού / τραγουδιού κ.λπ.) → βλ. συναυλία

ρετζίστρο

Μία συστοιχία αυλών στο [εκκλησιαστικό] όργανο που διαθέτει ιδιαίτερο ηχόχρωμα ή χροιά καθώς και διακριτή ονομασία από τις υπόλοιπες. Υπάρχουν απλά ρετζίστρα, των οποίων οι αυλοί φέρουν γλωττίδα ή όχι, έχουν κυλινδρική ή κωνική απόληξη, είναι ανοικτοί ή κλειστοί, κατασκευασμένοι από ξύλο ή μέταλλο κ.ο.κ., αλλά και σύνθετα ρετζίστρα, που παράγουν αρμονικούς κ.λπ. Επιπλέον, τα ρετζίστρα κατανέμονται σε κατηγορίες ανάλογα με την έκταση που καλύπτουν στο συνολικό ηχητικό φάσμα: στα βασικά ρετζίστρα των 8΄ (ποδών), οι συστοιχίες των αυλών ξεκινούν από έναν πρώτο αυλό μήκους οκτώ ποδών (περίπου δυόμιση μέτρων) που παράγει τον χαμηλότερο φθόγγο ΝΤΟ (βλ. ονομασίες φθόγγων καθορισμένου τονικού ύψους), ενώ τα ρετζίστρα των 16΄ ή των 32΄ συνιστούν μεταφορές κατά μία ή δύο υποκείμενες οκτάβες και αυτά των 4΄ ή των 2΄ κ.ο.κ. κατά μία ή δύο υπερκείμενες οκτάβες. Ο αριθμός των ρετζίστρων αλλά και το ποιόν τους διαφέρει από όργανο σε όργανο, ανάλογα με την εποχή, τον κατασκευαστή αλλά και τον χώρο που το στεγάζει· ως εκ τούτου, στις παρτιτούρες για όργανο συνήθως δεν περιλαμβάνονται ενδείξεις για την επιλογή των επιθυμητών ρετζίστρων ή αναφέρονται μόνον ορισμένα – τα πιο χαρακτηριστικά – εξ αυτών, τα οποία ο εκάστοτε οργανίστας καλείται να συνδυάσει με όσα άλλα κρίνει ο ίδιος σκόπιμο προκειμένου να παραχθεί η προσήκουσα ηχοχρωματική ποιότητα και ηχηρότητα (η οποία ενίοτε υποδεικνύεται με απλές ενδείξεις δυναμικής, όπως *forte*, *piano* κ.ο.κ.).

Παρόμοια ρετζίστρα διαθέτει επίσης ένα άλλο πληκτροφόρο όργανο, το τσέμπαλο, όπου η ηχοχρωματική αλλά και δυναμική ποικιλία επιτυγχάνεται με την χρήση διαφορετικών σειρών από χορδές, οι οποίες – κατ’ αναλογίαν προς τα ρετζίστρα του οργάνου – αναφέρονται ως 8΄ (η βασική), 4΄ (κουρδισμένη μία οκτάβα υψηλότερα από την βασική) και 16΄ (κουρδισμένη μία οκτάβα χαμηλότερα από την βασική), αλλά και πενών από διαφορετικό υλικό κατασκευής για την νύξη των χορδών ή με την τοποθέτηση των πενών σε διαφορετικά σημεία των χορδών (π.χ. στην μέση ή προς τα άκρα τους), είτε ακόμη με την παρεμβολή άλλων υλικών (όπως σύρματος ή τσόχας) στις παλλόμενες χορδές.

Ο ίδιος όρος αναφέρεται σε ορισμένες ξένες γλώσσες και στις επιμέρους (*ηχητικές*) *περιοχές* που διακρίνονται εμπειρικά (π.χ. ως χαμηλή, μέση και υψηλή περιοχή ή ανά οκτάβα) ή κατά περίπτωση (σε συνάρτηση με συγκεκριμένες τεχνικές προδιαγραφές αλλά και εκτελεστικές πρακτικές) στην συνολική έκταση που είτε διαθέτει ένα οποιοδήποτε όργανο ή ανθρώπινη φωνή, είτε αξιοποιείται στο πλαίσιο μιας δεδομένης μουσικής συνθέσεως. Ωστόσο, η άκριτη μεταφορά του

στα ελληνικά είναι καταχρηστική, αφού ο όρος *περιοχή* (πρβλ. εν προκειμένω το γερμανικό *Lage*) είναι ήδη πολύ πιο ακριβής και δόκιμος.

ρετσιτατίβο

Η τραγουδιστή απαγγελία ενός οιουδήποτε κειμένου, έμμετρου ή πεζού. Στην λατρευτική πράξη της χριστιανικής εκκλησίας αλλά και σε παρόμοιες τελετουργίες άλλων θρησκειών, η *λειτουργική απαγγελία* του ιερού κειμένου είναι κατά κανόνα συλλαβική, στηριζόμενη στην συχνή επανάληψη ενός κεντρικού φθόγγου ή κινούμενη ως επί το πλείστον βηματικά γύρω από αυτόν εν είδει cantus planus, εκτός από ορισμένα καίρια σημεία, συνήθως στις καταλήξεις φράσεων ή περιόδων του κειμένου, τα οποία αναπτύσσονται μελισματικά για λόγους έμφασης.

Στην έντεχνη μουσική, το *ρετσιτατίβο* διαμορφώθηκε κατά τα τέλη του 16ου αιώνος ως απόπειρα αναβίωσης της προσωδιακής εκφοράς του λόγου στο αρχαίο ελληνικό δράμα. Σε αυτό το νέο μονωδιακό ύφος, ο ρυθμός και η (περιορισμένη) μελωδική κίνηση της φωνής προσαρμόζονται στους τονισμούς και στα όρια των φράσεων του κειμένου, ενώ παράλληλα η προκύπτουσα τραγουδιστή απαγγελία υποστηρίζεται αρμονικά από μία γραμμή basso continuo. Ήδη από τις αρχές του 17ου αιώνος, το ρετσιτατίβο καλλιεργείται όχι μόνο στο κατ' εξοχήν δραματικό είδος της όπερας αλλά και σε τραγούδια (όπως μαδριγάλια κ.ά.) καθώς και σε έργα θρησκευτικής μουσικής, με ποικίλες υφολογικές διακρίσεις και ολοένα εξελισσόμενες εκφραστικές δυνατότητες δια της κατάλληλης εκμετάλλευσης των παντοίων αρμονικών, μελωδικών και ρυθμικών μέσων. Κατά τον 18ο αιώνα, το *recitativo semplice* ή *secco* (η "απλή" ή "ξερή" τραγουδιστή απαγγελία) διατηρεί εν πολλοίς αυτά τα χαρακτηριστικά εξακολουθώντας να υποστηρίζεται μόνον από το basso continuo, ενώ ο νεώτερος τύπος του *recitativo stromentato*, *obbligato* ή *accompagnato* (τουτέστιν η τραγουδιστή απαγγελία "μετά οργάνων", με "υποχρεωτικά" μέρη / πάρτες για όργανα ή "συνοδευόμενη" και από την ορχήστρα, πέραν της γραμμής του basso continuo) κερδίζει σταδιακά έδαφος χάρη στον πλούτο και την ποικιλία των εκφραστικών του μέσων αλλά και στις συχνές – και μάλιστα ακραίες – υφολογικές του μεταπτώσεις που συμβάλλουν στην εξόχως αναπαραστατική απόδοση ενός δραματικού κειμένου. Επιπλέον, το ρετσιτατίβο κατά την ίδια περίοδο χαρακτηρίζεται από ολοένα και εντονότερη ρυθμική (προσομοιάζοντας πλέον στην ταχύτητα του ομιλούμενου λόγου) αλλά και μετατροπική κινητικότητα, αρκούμενο συνήθως σε απλές υποδηλώσεις τονικών κέντρων παρά σε ολοκληρωμένες πτωτικές διαδικασίες. Μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνος, το recitativo secco εγκαταλείπεται ή απορροφάται από το recitativo accompagnato (ή σκέτο "accompagnato"), το οποίο με την σειρά του ενσωματώνεται κατά κανόνα – ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνος – σε μία σκηνή ή αφομοιώνεται πλήρως, υπό μίαν έννοια, στην συνεχή μουσική ροή του βαγκνερικού μουσικού δράματος αλλά και των περισσότερων άλλων οπερατικών παραδόσεων μετά τα μέσα του 19ου αιώνος. Παρ' όλα αυτά, ρετσιτατίβα εμφανίζονται ενίοτε και σε φωνητικά έργα του 20ού αιώνος, όπου παράλληλα καλλιεργείται και ένας ιδιαίτερος τύπος "ημιτραγουδιστής απαγγελίας" (δια της ρυθμικής εκφοράς ομιλούμενου λόγου σε καθορισμένα τονικά ύψη), το λεγόμενο *Sprechgesang*.

ρευστοποίηση

Η διαδικασία της συστηματικής και προοδευτικής εξάλειψης του χαρακτηριστικού μοτιβικού υλικού ενός θέματος κατά την ανάπτυξή του, μέχρις ότου απομείνουν μονάχα μεμονωμένοι (πιθανόν επαναλαμβανόμενοι) φθόγγοι είτε συγχορδίες ή ένα τελείως ουδέτερο από μοτιβικής επόψεως μελωδικό-ρυθμικό πέρασμα (βλ. Schoenberg, 1967: 58 / *liquidation*). Πρβλ. απεναντίας εξύφανση. Σημειωτέον, επίσης, ότι η θεματική / μοτιβική *ρευστοποίηση* δεν πρέπει να συγχέεται επ' ουδενί με την *δομική* διαδικασία της αποσπασματοποίησης, με την οποία βέβαια συχνά συνδυάζεται!

ρομάντσα → βλ. romance / Romanze

ρόντο / ροντώ → βλ. ειδικότερα μορφή ρόντο, μορφή ροντώ αλλά και rondo / rondeau / rondò (ρόντο)

ρόντο-σονάτα / ροντώ-σονάτα → βλ. μορφή ρόντο-σονάτας και μορφή ροντώ-σονάτας, αντίστοιχα

ρυθμική αγωγή

Εσφαλμένη απόδοση του όρου *χρονική αγωγή*.

ρυθμική ένδειξη

Εσφαλμένη αλλά και συγκεχυμένη αναφορά είτε σε μία *ένδειξη χρονικής αγωγής* είτε σε μία *μετρική ένδειξη* (βλ. μέτρο)!

σακόν → βλ. πασσακάλια / σακόν

σειρά παραλλαγών → θέμα με παραλλαγές

σεκουέντσα

Είδος του μεσαιωνικού εκκλησιαστικού μέλους, αποτελούμενο από μία "αλυσιδωτή" διαδοχή τμημάτων, καθένα από τα οποία – πέραν του εναρκτήριου και ιδίως του καταληκτικού – επαναλαμβάνεται ψαλλόμενο κατ' αντιφωνίαν με διαφορετικό κείμενο, προτού παραχωρήσει την θέση του στο επόμενο. Τα κείμενα δύο τέτοιων ύμνων, του *Stabat mater* και του *Dies irae* ειδικότερα, έχουν μελοποιηθεί πολλάκις ως αυτοτελή έργα τύπου καντάτας αλλά και στο πλαίσιο νεκρώσιμων Λειτουργιών (requiem) αντίστοιχα, ενώ το επικεφαλής μελωδικό τμήμα του *Dies irae* κατά την παράδοση του γρηγοριανού μέλους έχει προσέτι χρησιμοποιηθεί σε πολλά έργα της ρομαντικής – κυρίως – περιόδου ως θέμα ή ηχητικό σύμβολο (ως επί το πλείστον σε συνθέσεις προγραμματικής μουσικής).

Ο ίδιος όρος ενδέχεται να εμφανίζεται και ως εσφαλμένη – αλλά και ανεπαρκής συνάμα – απόδοση του όρου *Sequenz* / *sequence* για την αλυσίδα.

σεξτέττο

Είδος της μουσικής δωματίου για έξι εκτελεστές οργάνων. Το *σεξτέττο εγχόρδων* καλλιεργήθηκε σχεδόν αποκλειστικά από τα μέσα του 19ου αιώνος, ως παγιωμένο είδος μουσικής δωματίου για δύο βιολιά, δύο βιόλες και δύο τσέλλα. Παλαιότερα, κατά την κλασσική περίοδο, ευρύτατα διαδεδομένα υπήρξαν τόσο το σύνολο πνευστών για δύο όμποε ή κλαρινέττα, δύο κόρνα και δύο φαγγόττα (στο πλαίσιο της Harmoniemusik), όσο και το μεικτό σύνολο δωματίου για κουαρτέττο εγχόρδων και δύο κόρνα. Έργα για *σεξτέττο με πληκτροφόρο* (όχι ~~για πληκτροφόρο~~!) απαντούν πρωτίστως στο ρεπερτόριο κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνος και είναι γραμμένα για ποικίλους συνδυασμούς οργάνων (όπως π.χ. για πιάνο, κουαρτέττο εγχόρδων και κοντραμπάσσο, για πιάνο και πνευστά ή ακόμη για πιάνο και μεικτό σύνολο εγχόρδων και πνευστών), τα οποία επιλέγονται κατά περίσταση. Τα έργα μουσικής δωματίου για έξι όργανα ακολουθούν εν γένει την οργάνωση ενός divertimento ή μιας σονάτας, αν και κατά τον 19ο και 20ό αιώνα εμφανίζονται παράλληλα και ανεξάρτητα κομμάτια (π.χ. εν είδει θέματος με παραλλαγές, φαντασίας, κομματιού χαρακτήρος ή χορού) για τέτοια σύνολα.

Στην φωνητική μουσική, ένα *σεξτέττο* μπορεί να είναι γραμμένο μόνο για έξι φωνές – άλλες εξ αυτών της ιδίας και άλλες διαφορετικής εκτάσεως – χωρίς συνοδεία, αν και συχνότερα υπονοείται η ενόργανη συνοδεία του από basso continuo, πληκτροφόρο, οποιοδήποτε οργανικό σύνολο ή ορχήστρα. Επιπλέον, ένα φωνητικό σεξτέττο ενδέχεται να αποτελεί αυτοτελή σύνθεση (π.χ.

τραγούδι για έξι φωνές χωρίς συνοδεία ή με συνοδεία basso continuo σε στροφική ή σε ελεύθερη μορφή, κανόνας ή μοτέττο για έξι φωνές κ.λπ.) ή να παρουσιάζεται ως μέρος είτε ενότητα στο πλαίσιο ευρύτερου έργου (όπως π.χ. μιας όπερας), ως επί το πλείστον σε ελεύθερη μορφή.

σεπτέττο

Είδος της μουσικής δωματίου για επτά εκτελεστές οργάνων. Έργα για επτά έγχορδα ή για επτά πνευστά όργανα (εν προκειμένω στο πλαίσιο της Harmoniemusik) εμφανίζονται πολύ σπάνια στο ρεπερτόριο. Κατά κανόναν, ένα σεπτέττο γράφεται για μεικτά σύνολα (π.χ. για δύο κόρνα, κουαρτέττο εγχόρδων και κοντραμπάσσο ή για κλαρινέττο, κόρνο, φαγγόττο, βιολί, βιόλα, τσέλλο και κοντραμπάσσο κ.λπ.), συμπεριλαμβάνοντας συχνά – από τις αρχές του 19ου αιώνος – και πιάνο (*σεπτέττο με πιάνο*, όχι ~~για πιάνο~~!) σε συνδυασμούς οργάνων που παραμένουν πάντοτε περιστασιακού χαρακτήρος. Τα έργα μουσικής δωματίου για επτά όργανα ακολουθούν εν γένει την οργάνωση ενός divertimento ή μιας σονάτας, αν και κατά τον 19ο και 20ό αιώνα εμφανίζονται παράλληλα και ανεξάρτητα κομμάτια (π.χ. εν είδει θέματος με παραλλαγές, φαντασίας, κομματιού χαρακτήρος ή χορού) για τέτοια σύνολα.

Στην φωνητική μουσική, ένα *σεπτέττο* μπορεί να είναι γραμμένο μόνο για επτά φωνές – άλλες εξ αυτών της ιδίας και άλλες διαφορετικής εκτάσεως – χωρίς συνοδεία, αν και συχνότερα υπονοείται η ενόργανη συνοδεία του από basso continuo, πληκτροφόρο, οποιοδήποτε οργανικό σύνολο ή ορχήστρα. Επιπλέον, ένα φωνητικό σεπτέττο ενδέχεται να αποτελεί αυτοτελή σύνθεση (π.χ. τραγούδι για επτά φωνές χωρίς συνοδεία ή με συνοδεία basso continuo σε στροφική ή σε ελεύθερη μορφή, κανόνας ή μοτέττο για επτά φωνές κ.λπ.) ή να παρουσιάζεται ως μέρος είτε ενότητα στο πλαίσιο ευρύτερου έργου (όπως π.χ. μιας όπερας), ως επί το πλείστον σε ελεύθερη μορφή.

σερενάτα

Είδος της ενόργανης αλλά και της φωνητικής μουσικής. Για την ενόργανη σερενάτα, βλ. πρωτίστως divertimento (δευτερευόντως όμως και κομμάτι χαρακτήρος). Η φωνητική σερενάτα καλλιεργείται κατά τον 17ο και 18ο αιώνα ως σκηνική δραματική καντάτα – προορισμένη για υπαίθρια βραδινή παρουσίαση, κάτω από τον “καθαρό ουρανό” (σύμφωνα με την ετυμολογία του όρου) – τα χαρακτηριστικά της οποίας παραπέμπουν εν πολλοίς σε όπερα (για σολιστικές φωνές και ορχήστρα) ή ορατόριο (με συμμετοχή χορωδίας) μικρής σχετικά εκτάσεως. Από τον 19ο αιώνα, εντούτοις, η *σερενάτα* δηλώνει απλώς ένα τραγούδι για φωνή και πιάνο ή για χορωδία.

σετ παραλλαγών

Κακή (και μάλλον απρόσεκτη) απόπειρα απόδοσης στα ελληνικά μιας σειράς παραλλαγών.

σκηνή → βλ. άρια καθώς και άρια / σκηνή συναυλίας

σκηνική μουσική

Υπό την στενή έννοια του όρου, η μουσική που γράφεται για την παράσταση ενός θεατρικού έργου· μπορεί να περιλαμβάνει ποικίλα ενόργανα αλλά και φωνητικά κομμάτια, όπως μία ορχηστρική Εισαγωγή, intermezzi / entr’actes (ιντερμέδια, δηλαδή κομμάτια που παίζονται ανάμεσα στις πράξεις), χορούς, εμβατήρια, μελοδράματα, τραγούδια (παρά άριες), ντουέττα, ακόμη και χορωδιακά.

Υπό μία ευρύτερη έννοια, είδη σκηνικής μουσικής θεωρούνται όλα όσα αναπαρίστανται επί σκηνής, δηλαδή η όπερα, η οπερέττα, η (φωνητική) σερενάτα, η αγγλική *ημι-όπερα*, η ισπανική *zarzuela*, το μπαλλέττο, το μουσικό θέατρο κ.ά.

σολιστική έκθεση (S1) / σολιστική επεξεργασία (S2) / σολιστική επανέκθεση (S3) / σολιστική δεύτερη ενότητα (S2) → βλ. μορφή σονάτας (κοντσέρτου)

σονάτα

Είδος της ενόργανης μουσικής για μεμονωμένα όργανα ή σύνολα μουσικής δωματίου (για την ομώνυμη μουσική μορφή, βλ. μορφή σονάτας). Κατά τα τέλη του 16ου και τις αρχές του 17ου αιώνος, ο όρος αποδίδεται σε κομμάτια για οργανικά σύνολα, ανεξάρτητα ή ενταγμένα σε ευρύτερα έργα, χωρίς να διακρίνεται επί της ουσίας από την canzon(a) ή την sinfonia. Σταδιακά όμως και μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνος, οι σονάτες περιορίζονται στο ενόργανο ρεπερτόριο για ολιγομελή σύνολα και συγκεκριμένα για δύο ή τρία μελωδικά όργανα, έγχορδα είτε πνευστά οιασδήποτε εκτάσεως, καθώς επίσης για ένα ή δύο μελωδικά όργανα και basso continuo· κατά κανόνα, πρόκειται ακόμη για ενιαίες πολυτμηματικές συνθέσεις, στις οποίες αντιπαρατίθενται ενότητες αργής και γοργής χρονικής αγωγής, πότε ομοφωνικής και πότε πολυφωνικής υφής. Από τα μέσα του 17ου αιώνος, η πρακτική αυτή αρχίζει παράλληλα να εφαρμόζεται και σε μία διαδοχή από τρία ή τέσσερα μέρη διαφορετικής χρονικής αγωγής και υφής, χωρίς όμως να διαμορφώνεται ακόμη κάποιο σταθερό πρότυπο.

Καθοριστική ως προς αυτό υπήρξε η συμβολή του Arcangelo Corelli στα τέλη του 17ου αιώνος, του οποίου οι περισσότερες "εκκλησιαστικές" σονάτες (sonate da chiesa· για τον τύπο της sonata da camera, βλ. σουΐτα) αποτελούνται από μία διαδοχή τεσσάρων μερών: I. αργό, ως επί το πλείστον μιμητικής υφής – II. γρήγορο, fugato – III. αργό, συνήθως ομοφωνικής υφής – IV. γρήγορο, μιμητικής υφής ή fugato, ειδάλλως μάλλον χορευτικού χαρακτήρος· υπάρχουν επίσης σονάτες με τέσσερα μέρη που οργανώνονται κατά τρόπον διαφορετικό (με ένα μονάχα αργό μέρος – στην πρώτη, δεύτερη ή τρίτη θέση – και τρία γρήγορα μέρη), σονάτες με τρία μέρη (γρήγορο – αργό – γρήγορο) αλλά και με πέντε μέρη (στην βάση της πρότυπης τετραμερούς διαδοχής, με ένα επιπρόσθετο γρήγορο μέρος τοποθετημένο είτε πριν το δεύτερο αργό μέρος είτε στο τέλος του έργου). Η μορφή των μερών είναι ως επί το πλείστον ελεύθερη (ενίοτε όμως παρουσιάζονται και περιπτώσεις μερών σε διμερή μορφή σουΐτας ή σε τριμερή μορφή), ενώ ένα ενδιάμεσο αργό μέρος μπορεί να παρεκκλίνει τονικά από τα υπόλοιπα, όντας γραμμένο στην τονικότητα της σχετικής ή σε άλλη στενά συγγενική προς την κύρια τονικότητα. Οι προδιαγραφές αυτές διατηρήθηκαν σε γενικές γραμμές τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνος και, αφομοιώνοντας σταδιακά και άλλα στοιχεία (όπως π.χ. το ύφος της γαλλικής Εισαγωγής, την μορφή της φούγκας ή χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε φωνητικές άριες, χορούς και άλλες "Galanterien"), εφαρμόσθηκαν σε πληθώρα σονατών του μπαρόκ για ένα έως τρία μελωδικά όργανα και basso continuo ("σόλο-σονάτα", "τρίο-σονάτα" και "sonata a quattro", αντίστοιχα) αλλά και σε προσαρμογές τους για ένα ή δύο μελωδικά όργανα και πληκτροφόρο ή μόνο για πληκτροφόρο (ενίοτε και *με συνοδεία* ad libitum ορισμένων μελωδικών οργάνων), είτε ακόμη – πολύ σπανιότερα – σε σονάτες για ένα μελωδικό όργανο (π.χ. βιολί) *χωρίς συνοδεία* basso continuo.

Μετά τα μέσα του 18ου αιώνος, η "εκκλησιαστική" *σονάτα του μπαρόκ* επιβιώνει πρωτίστως ως ζεύγος αργού και γρήγορου μέρους (το δεύτερο κατά κανόνα σε μορφή φούγκας) ή περιορίζεται ακόμη περισσότερο, σε ένα μόνο μέρος, οιασδήποτε χρονικής αγωγής και γραμμένο ως επί το πλείστον σε μορφή σονάτας. Ωστόσο, ήδη πριν το μέσον του ιδίου αυτού αιώνος διαμορφώνεται παράλληλα και τελικά επικρατεί η νεώτερη *κλασσική σονάτα* για πληκτροφόρο ή για πληκτροφόρο *με συνοδεία* ad libitum ενός ή δύο άλλων οργάνων (συνήθως βιολιού ή φλάουτου και τσέλλου) καθώς και για ποικίλα σύνολα μουσικής δωματίου χωρίς basso continuo. Χαρακτηριστικό πλέον καθίσταται ένα γρήγορο (σπανιότερα όμως και αργό) μέρος σε μορφή σονάτας, το οποίο – εάν δεν είναι το μοναδικό (όπως π.χ. στις σονάτες για πληκτροφόρο του Domenico Scarlatti αλλά και σε μεταγενέστερα μεμονωμένα ανάλογα δείγματα) – αποτελεί κατά κανόνα το εναρκτήριο μίας διαδοχής δύο, τριών, τεσσάρων ή πέντε μερών, όπου το ένα (ή δύο) εξ αυτών είναι συνήθως αργής χρονικής αγωγής είτε ένα μενουέττο (ή εναλλακτικά scherzo, από τα τέλη του 18ου αιώνος και

έπειτα), ενώ παράλληλα ένα εσωτερικό μέρος είθισται να μην εμφανίζεται στην κύρια τονικότητα του έργου, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα και δη με τα εξωτερικά μέρη. Έτσι, διακρίνονται οι ακόλουθες δυνατές περιπτώσεις:

- Μία διμερής σονάτα μπορεί να ξεκινά με ένα γρήγορο μέρος και να ολοκληρώνεται με ένα επίσης γρήγορο ή με ένα μενουέττο / scherzo ή ακόμη και με ένα αργό έως μετρίας χρονικής αγωγής τελικό μέρος (ιδίως σε μορφή παραλλαγών), ειδάλλως δύναται να εκκινεί από αργό μέρος και να καταλήγει σε ένα γρήγορο μέρος ή σε ένα μενουέττο / scherzo.
- Μία τριμερής σονάτα παρουσιάζει πληθώρα διατάξεων: π.χ. I. γρήγορο – II. αργό – III. γρήγορο μέρος (ο τριμερής αυτός τύπος κατέστη προοδευτικά και μέχρι το τέλος του 18ου αιώνος ο πλέον καθιερωμένος για το είδος της σονάτας) ή μενουέττο / scherzo ή αργό έως μετρίας χρονικής αγωγής τελικό μέρος υπό μορφήν παραλλαγών· I. γρήγορο – II. μενουέττο / scherzo – III. γρήγορο μέρος, ειδάλλως αργό έως μετρίας χρονικής αγωγής τελικό μέρος υπό μορφήν παραλλαγών (ως επί το πλείστον)· I. γρήγορο – II. γρήγορο μέρος – III. μενουέττο / scherzo ή αργό έως μετρίας χρονικής αγωγής τελικό μέρος υπό μορφήν παραλλαγών ή ακόμη και (τρίτο στην σειρά) γρήγορο μέρος· I. αργό – II. γρήγορο – III. γρήγορο μέρος ή μενουέττο / scherzo ή αργό έως μετρίας χρονικής αγωγής τελικό μέρος (συνήθως υπό μορφήν παραλλαγών)· I. αργό – II. μενουέττο / scherzo – III. γρήγορο μέρος· I. αργό – II. αργό – III. γρήγορο μέρος ή μενουέττο / scherzo.
- Μία τετραμερής σονάτα απαρτίζεται κατά κανόναν από: I. γρήγορο – II. αργό – III. μενουέττο / scherzo – IV. γρήγορο μέρος (ο τετραμερής αυτός τύπος αντιστοιχεί στην λεγόμενη “grande sonate” για πληκτροφόρο περί το 1800, αλλά εμφανίζεται και πολύ νωρίτερα στο ρεπερτόριο καθώς και με ιδιαίτερη έμφαση σε είδη της μουσικής δωματίου, όπως π.χ. το κουαρτέττο εγχόρδων) ή, σπανίως, αργό έως μετρίας χρονικής αγωγής τελικό μέρος υπό μορφήν παραλλαγών· I. γρήγορο – II. μενουέττο / scherzo – III. αργό – IV. γρήγορο μέρος· I. αργό – II. γρήγορο – III. μενουέττο / scherzo – IV. γρήγορο μέρος· I. αργό – II. μενουέττο / scherzo – III. αργό – IV. γρήγορο μέρος.
- Μία πενταμερής σονάτα, στις σπάνιες περιπτώσεις που κάνει την εμφάνισή της κατά την περίοδο του μουσικού κλασσικισμού, διαρθρώνεται συνήθως κατά τα είδη της παλαιότερης εκκλησιαστικής σονάτας του μπαρόκ ή του νεώτερου divertimento για σύνολα μουσικής δωματίου ή ορχήστρα.

Πέραν της μορφής σονάτας (του τριμερούς τύπου, του διμερούς τύπου αλλά και του τύπου χωρίς επεξεργασία), η οποία αποτελεί μακράν την κυρίαρχη επιλογή μεταξύ των συνθετών της εποχής του κλασσικισμού για κάθε γρήγορο είτε αργό εναρκτήριο, ενδιάμεσο ή καταληκτικό μέρος, κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνος πληθαίνουν σταδιακά οι περιπτώσεις αργών εναρκτήριων μερών σε μορφή παραλλαγών ή άλλη παρατακτική μορφή, αργών εσωτερικών μερών σε παρατακτικές μορφές (ως επί το πλείστον σε μορφή ρόντο, σε τριμερή μορφή αλλά και σε μορφή παραλλαγών), καθώς επίσης γρήγορων τελικών μερών σε όλες τις προαναφερθείσες παρατακτικές μορφές αλλά και σε μορφή ροντώ ή προσέτι σε μεικτές μορφές ροντώ-σονάτας, ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο.

Σε αντίθεση με την πολλαπλότητα που χαρακτηρίζει την διαμόρφωση του είδους κατά την κλασσική περίοδο, λίγο μετά τις αρχές του 19ου αιώνος η *ρομαντική σονάτα* επικεντρώνεται και αναπτύσσεται σχεδόν αποκλειστικά σε ευάριθμα ευρέως καθιερωμένα πρότυπα: συγκεκριμένα, στις τετραμερείς διαδοχές γρήγορου – αργού – scherzo – γρήγορου αλλά και γρήγορου – scherzo – αργού – γρήγορου μέρους, καθώς επίσης στην τριμερή ακολουθία γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους. Οι μορφολογικές επιλογές παραμένουν κατ’ ουσίαν ίδιες όπως και στην όψιμη φάση του κλασσικισμού, αλλά διευρύνονται πλέον σημαντικά οι δυνατότητες της τονικής διαφοροποίησης των εσωτερικών μερών σε σχέση με τα εξωτερικά. Επιπλέον, από τα μέσα του 19ου αιώνος και έπειτα, δίνεται αρκετή έμφαση και στην δημιουργία σονατών σε κυκλική μορφή, ενώ παρουσιάζονται και πάλι κάμποσες περιπτώσεις έργων με περισσότερα (πέντε) αλλά και λιγότερα μέρη (δύο ή μόνον ένα). Τέλος, κατά τον 20ό αιώνα, το είδος της σονάτας αφ’ ενός μεν εξελίσσεται περαιτέρω κατά την

αμέσως προηγούμενη "κλασσικορομαντική" του παράδοση, αφ' ετέρου όμως ανατρέχει συχνά και στις μπαροκικές του καταβολές (τουλάχιστον σε ό,τι αφορά την διάταξη των μερών και την μορφολογική τους συγκρότηση).

Στο πλαίσιο της προγραμματικής μουσικής, ορισμένες *προγραμματικές σονάτες* κάνουν πολύ σποραδικά την εμφάνισή τους από τα τέλη του 17ου μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνος, παραμένοντας όμως πάντοτε – ακόμη και κατά την εποχή του ρομαντισμού – στο περιθώριο της απόλυτης μουσικής δημιουργίας που πρωτίστως αντιπροσωπεύει το είδος της σονάτας. Αντίθετα, *χαρακτηριστικές σονάτες* ή, έστω, σονάτες με ένα τουλάχιστον μέρος που φέρει εξωμουσικές συνδηλώσεις παρουσιάζονται με αρκετά μεγαλύτερη συχνότητα στο ρεπερτόριο.

Από τα τέλη του 18ου αιώνος κυκλοφορούν επίσης *σονατίνες*, ήτοι μικρής εκτάσεως αλλά και περιορισμένων τεχνικών απαιτήσεων σονάτες που απευθύνονται ως επί το πλείστον σε αρχάριους σπουδαστές του πιάνου (ή άλλων οργάνων), μιας και οι περισσότερες σονάτες κατά την ίδια περίοδο γράφονται πλέον για επαγγελματίες δεξιοτέχνες μουσικούς. Εντούτοις, στο ρεπερτόριο της μουσικής του 20ού αιώνος περιλαμβάνονται και "σονατίνες" μη παιδαγωγικής φύσεως· εδώ, η επιλογή του τίτλου έχει συνήθως να κάνει με την αισθητική αντίθεση των συνθετών προς τις εκτεταμένες, πληθωρικής υφής και συχνά εντυπωσιακής δεξιοτεχνίας σονάτες του ύστερου ρομαντισμού.

σονάτα κοντσέρτου → βλ. μορφή σονάτας

σονάτα-ρόντο → βλ. μορφή σονάτας

σονάτα χωρίς επεξεργασία → βλ. μορφή σονάτας

σονατίνα → βλ. σονάτα

σουΐτα

Είδος της ενόργανης μουσικής, αποτελούμενο από έναν οποιονδήποτε αριθμό κομματιών *σε σειρά* (*suite*). Πρόκειται για έναν ιδιαίτερα περιεκτικό όρο, ο οποίος αναφέρεται πρωτίστως σε ενιαία έργα με δύο ή περισσότερα μέρη, αλλά ενίοτε αποδίδεται και σε λιγότερο συνεκτικές μουσικές ανθολογίες. Στην μακραίωνη εξέλιξή του, το είδος αυτό καλλιεργήθηκε ποικιλοτρόπως, αφομοιώνοντας πολύ διαφορετικά και συχνά ετερόκλητα περιεχόμενα αλλά και εμφανιζόμενο υπό διάφορους εναλλακτικούς τίτλους (πέραν αυτού της "σουΐτας") στο πλαίσιο επιμέρους μουσικών παραδόσεων, ενώ προορίζεται τόσο για μεμονωμένα όργανα (πληκτροφόρα, λαούτο κ.ά.) όσο και για μικρότερα ή μεγαλύτερα οργανικά σύνολα καθώς και για ορχήστρα.

Η πρακτική της σουΐτας βρίσκει εν πρώτοις εφαρμογή κατά την περίοδο της Αναγέννησης, σε ζεύγη χορών κατά κανόναν αντιθετικής χρονικής αγωγής αλλά και μέτρου (π.χ. αργός δίσημος – γρήγορος τρίσημος χορός), που παρουσιάζονται στην ίδια τονικότητα, ενώ ενίοτε βασίζονται και σε κοινό θεματικό υλικό (μία τεχνική που παραμένει σε χρήση – καίτοι πολύ πιο σποραδικά – και στο μεταγενέστερο ρεπερτόριο). Σταδιακά, κάνουν την εμφάνισή τους σουΐτες αποτελούμενες από τρεις χορούς, από χορούς που συνοδεύονται και από παραλλαγές τους ή ακόμη και από εναρκτήρια μέρη εισαγωγικού, μη χορευτικού χαρακτήρος ("entrée" ή "intrada"). Από τις αρχές του 17ου αιώνος εμφανίζονται επίσης σουΐτες με ακόμη περισσότερους χορούς σε μία κοινή τονικότητα, η επιλογή όπως και η διάταξη των οποίων ποικίλλει κατά περίπτωση.

Ακολουθώντας την ολοένα και πιο συστηματική τάση των συνθετών – κυρίως έργων για λαούτο – του πρώτου ημίσεως του 17ου αιώνος να επικεντρώνονται στους χορούς της allemande, της courante και της sarabande, ως επί το πλείστον με αυτήν την σειρά (αλλά και σε συνδυασμό με ποικίλους άλλους χορούς ακόμη), ο Johann Jacob Froberger διαμορφώνει περί το 1650 ένα τετραμερές πρότυπο για το είδος της σουΐτας με την προσθήκη και μίας gigue στην δεύτερη θέση, ανάμεσα στην allemande και την courante. Έκτοτε και για έναν περίπου αιώνα (μέχρι το τέλος της

περιόδου του μπαρόκ), το πρότυπο αυτό αναπαράγεται με ολοένα και μεγαλύτερη συχνότητα στο ρεπερτόριο για πληκτροφόρα όργανα ή άλλα μικρά οργανικά σύνολα, αν και με την μετάθεση της gigue στο τέλος μίας σουΐτας ή παρτίτας (ιδίως στην Γερμανία), καθώς και με την ευκαιριακή ή συστηματική συμπερίληψη μερικών ακόμη χορών (όπως της gavotte, του menuet, της bourrée κ.ά.) ή παρεμφερών κομματιών χαρακτήρος αβρού και ανάλαφρου ύφους ("Galanterien") αμέσως μετά την sarabande ή την gigue (ή και σε αντικατάσταση κάποιου ή κάποιων από τους τέσσερεις βασικούς χορούς), ενδεχομένως δε περισσότερων χορών του ιδίου είδους σε άμεση διαδοχή (π.χ. μίας δεύτερης courante μετά την πρώτη) είτε παραλλαγών επάνω σε έναν ή περισσότερους από τους ήδη υφιστάμενους χορούς ή κομμάτια χαρακτήρος ("doubles") αλλά και εισαγωγικών πρελουδίων ή άλλων ανάλογων κομματιών. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις, ο δαψιλής εμπλουτισμός του βασικού τετραμερούς ιστού της σουΐτας αποφέρει τελικά μία συλλογή χορών και άλλων κομματιών στην ίδια τονικότητα (ή, έστω, στον αντίθετο τρόπο) που – ιδίως στις μεγάλης εκτάσεως γαλλικές ordres – καθίσταται πλέον σαφές πως δεν προορίζεται για παρουσίαση υπό τύπον ενιαίου έργου.

Παράλληλα όμως, πολυάριθμες άλλες σουΐτες εξακολουθούν να διαμορφώνονται με πολύ μεγαλύτερη ελευθερία ως προς την επιλογή των μερών και την διαδοχή τους, συμπεριλαμβάνοντας ποικίλους χορούς, κομμάτια χαρακτήρος καθώς και άλλα μη χορευτικά μέρη που παραπέμπουν περισσότερο στο είδος της σονάτας της εποχής του μπαρόκ. Εδώ μπορούν να διακριθούν οι ειδικότερες παραδόσεις α) της *σονάτας δωματίου* (sonata da camera), η οποία αποτελείται από τρία έως πέντε ή ακόμη και έξι μέρη, εκ των οποίων μόνο τα δύο, τρία ή τέσσερα είναι χορευτικά (π.χ. allemanda, corrente, giga, sarabanda, gavotta, minuetto), ενώ στο σύνολό τους οργανώνονται κυρίως στην βάση της εναλλαγής μερών αργής και γοργής χρονικής αγωγής που χαρακτηρίζει γενικότερα το είδος της σονάτας· β) της *ouverture*, για ορχηστρικά σύνολα αλλά ενίοτε και για πληκτροφόρο, η οποία ανοίγει με μία γαλλικού τύπου Εισαγωγή (απ' όπου παίρνει και την ονομασία της) και συνεχίζεται με ποικίλους χορούς αλλά και παρεμφερή κομμάτια, τελείως ελεύθερα επιλεγμένα και τοποθετημένα σε οποιαδήποτε διαδοχή (πρόκειται είτε για πρωτότυπες συνθέσεις, είτε για χορευτικές σουΐτες μπαλλέττου αποσπασμένες από όπερες ή άλλα έργα σκηνικής μουσικής, είτε ακόμη και για ανάλογες ανθολογήσεις αποσπασμάτων από τέτοια έργα εν είδει pasticcio)· γ) της *Tafelmusik*, η οποία – ως μουσική ψυχαγωγίας εν γένει – δύναται να περιλαμβάνει οτιδήποτε, από χορούς και άλλα επιμέρους κομμάτια σε οποιαδήποτε σειρά μέχρι ολόκληρα έργα διαφορετικού είδους εν είδει συλλογής· και, τέλος, δ) της *ordre*, στην ειδικότερη (αλλά διόλου σπάνια) περίπτωση όπου αυτή αποτελείται πλέον αποκλειστικά από κομμάτια χαρακτήρος και όχι από χορούς (όπως συμβαίνει π.χ. κατά κανόνα στο ώριμο έργο του François Couperin).

Κατά την κλασσική περίοδο, το είδος της σουΐτας εγκαταλείπεται και υποκαθίσταται από τα είδη της σονάτας, της συμφωνίας και ιδίως του divertimento, όπου στην θέση των παλαιότερων χορών εμφανίζονται πλέον μη χορευτικά μέρη – εξαιρουμένου του μενουέττου. Ωστόσο, η σουΐτα αναβιώνει εκ νέου μετά τα μέσα του 19ου αιώνος και μάλιστα με όλες τις επιμέρους όψεις που είχε προσλάβει και κατά την περίοδο του μπαρόκ, ήτοι ως αλληλουχία κομματιών χαρακτήρος είτε μερών που παραπέμπουν στο είδος της σονάτας, ως διαδοχή χορών (παλαιών ή νέων) αλλά και ως επιλογή μερών από ένα ευρύτερο έργο σκηνικής μουσικής για συναυλιακή εκτέλεση.

σπασμένη συγχορδία → βλ. αρπισμός

σπειροειδής μορφή → βλ. μορφή: σπειροειδής

σπονδυλωτή μορφή → βλ. ελεύθερη μορφή

σπουδή κοντσέρτου

Εσφαλμένη απόδοση του όρου *Étude de concert* / *Konzertetüde* / *Concert study* για την σπουδή συναυλίας.

σπουδή συναυλίας

Ένα δεξιοτεχνικό μουσικό κομμάτι για πιάνο, βιολί ή άλλο σολιστικό όργανο, που αποβλέπει διττώς στην καλλιέργεια στοιχείων της εκτελεστικής τεχνικής του εκάστοτε οργάνου αλλά και στην δυνατότητα της παρουσίασής του ως κομματιού χαρακτήρος στο πλαίσιο μιας συναυλίας.

στιλ / στυλ

Ατυχείς (μάλλον ανεπαρκείς) αποδόσεις για το ύφος / ιδίωμα / τεχνοτροπία.

στροφικές παραλλαγές → βλ. μορφή παραλλαγών

στροφική μορφή → βλ. μορφή: στροφική

συλλογή

Ένας αριθμός από ανεξάρτητες ενόργανες ή φωνητικές συνθέσεις (όπως π.χ. κομμάτια για πιάνο, τραγούδια κ.ο.κ.) αλλά και από ευρύτερα αυτοτελή μουσικά έργα (κατά κανόνα δώδεκα, έξι, τρία ή μόνο δύο και του αυτού είδους, όπως π.χ. σονάτες, κουαρτέττα εγχόρδων, κοντσέρτα, συμφωνίες κ.λπ.) που συγκεντρώνονται από τον ίδιο τον δημιουργό τους ή άλλο πρόσωπο – όπως, φέρ’ ειπείν, από έναν εκδότη – για να κυκλοφορήσουν σε χειρόγραφη ή έντυπη μορφή εν είδει μουσικής ανθολογίας (με έργα είτε ενός είτε περισσοτέρων συνθετών). Πρβλ. απεναντίας κύκλος (έργων).

συμπαγής φράση → βλ. φράση

σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος

Όρος του Caplin (1998: 233 / *subordinate-theme complex*) για τον προσδιορισμό ενός τύπου επεισοδίου στο πλαίσιο μίας μορφής ρόντο (αλλά, ομοίως, και στο εσωτερικό μίας τριμερούς μορφής), το οποίο εμπεριέχει διαδοχικά τις δομικές λειτουργίες της μεταβάσεως, του πλαγίου θέματος (με δυνατότητα προαιρετικής προσθήκης και καταληκτικής περιοχής αμέσως μετά από αυτό, εν είδει προεκτάσεως) και του συνδετικού περάσματος προς την ακόλουθη ενότητα. Αυτό το σύμπλεγμα αλλεπάλληλων λειτουργιών μπορεί να εκδηλώνεται με σαφείς (πτωτικές) τομές αναμεταξύ τους – και, κατ’ επέκτασιν, σε ισάριθμα διακριτά τμήματα – ή, ακόμη συχνότερα, με τον συμφυρμό των λειτουργιών της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος σε ένα ενιαίο τμήμα· ενίοτε, δύναται ακόμη να απουσιάζει καθ’ ολοκληρίαν η εναρκτήρια λειτουργία της μεταβάσεως ή η ακροτελεύτια λειτουργία του συνδετικού περάσματος.

Ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος δεν υλοποιείται ωστόσο κατ’ αποκλειστικότητα σε μία ενότητα που εμφανίζεται στο εσωτερικό μιας παρατακτικής μορφής (όπως επί της ουσίας επισημαίνει ο Caplin), αλλά βρίσκει ευρύτατη εφαρμογή και σε μικρότερη κλίμακα, ήτοι στο πλαίσιο του μεσαίου αντιθετικού τμήματος μίας τριμερούς δομής.

συμφυρμός

Η άρρηκτη συνένωση και ανάμειξη δύο διαφορετικών δομικών λειτουργιών σε ένα και το αυτό δομικό χωρίο, όπως π.χ. της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος (σε ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος αλλά και στην έκθεση ή την επανέκθεση μίας μορφής σονάτας), του τελευταίου δομικού τμήματος ενός τριμερούς ή διμερούς εσωτερικού θέματος και του συνδετικού περάσματος (στο πλαίσιο μιας παρατακτικής μορφής), της εισαγωγής και του κυρίου θέματος, του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως, του πλαγίου θέματος ή της κατακλείδας και του ακόλουθου

συνδετικού περάσματος (στην έκθεση ή την επανέκθεση μίας μορφής σονάτας) σε ένα ενιαίο τμήμα ή φράση, είτε ακόμη της συνέχισης και της πτωτικής διαδικασίας στο δεύτερο σκέλος μίας προτάσεως. Ως αποτέλεσμα, οι διαφορετικές δομικές λειτουργίες συγχωνεύονται (συμφύονται) και συνυπάρχουν στο ίδιο χωρίο, δίχως πλέον να μπορούν να διακριθούν με απόλυτη σαφήνεια τα όρια της μίας από την άλλη, ή η πρώτη από αυτές αφομοιώνεται εν τέλει από την δεύτερη σε μια διαδικασία λειτουργικής μετατροπής του δεδομένου θεματικού υλικού. Βλ. σχετικά Caplin, 1998: 45-47, 165-167, 203 κ.α. (*fusion*).

συμφωνία

Είδος της ενόργανης μουσικής, το πλέον περίβλεπτο κατά τον "μακρύ 19ο αιώνα" στον χώρο της ορχηστρικής μουσικής. Η ιστορία του είδους ξεκινά λίγο πριν το 1730, όταν η ορχηστρική Εισαγωγή (sinfonia) της ιταλικής όπερας διασταυρώνεται με την παράδοση του concerto ripieno και αρχίζει σταδιακά να παρουσιάζεται και ως αυτοτελής σύνθεση σε συναυλιακές περιστάσεις, παρέχοντας παράλληλα ένα πρότυπο για την δημιουργία πολλών νέων παρόμοιων έργων· μέχρι το τέλος του 18ου αιώνος, άλλωστε, οι όροι *sinfonia* και *ouverture* χρησιμοποιούνταν ακόμη αδιακρίτως για το είδος της συμφωνίας, καθώς με ένα τέτοιο έργο άνοιγε κατά κανόνα το πρόγραμμα μίας συναυλίας (αλλά και με το ίδιο σε επανάληψη ή με ένα δεύτερο ανάλογο έργο ολοκληρωνόταν συνήθως τούτο, εκτός κι αν τα μέρη της ίδιας συμφωνίας μοιράζονταν στην έναρξη και το κλείσιμο του προγράμματος πλαισιώνοντας ό,τι άλλο μπορούσε να ακουσθεί εμβόλιμα).

Ο τριμερής τύπος της *sinfonia* με διαδοχή γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους (αλληλένδετων ή χωριστών μεταξύ τους) υπήρξε μακράν ο συνηθέστερος στο ρεπερτόριο από τις απαρχές του είδους μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος και από την Ιταλία και την Γερμανία μέχρι την Γαλλία και την Αγγλία· εναλλακτικά, το γοργό τελευταίο μέρος μπορούσε να αντικατασταθεί από ένα μενουέττο, ενώ πολύ σποραδικά εφαρμόζονταν και άλλες τριμερείς διατάξεις τύπου σονάτας (όπως π.χ. αργό – γρήγορο μέρος – μενουέττο ή, ακόμη πιο σπάνια, γρήγορο – μενουέττο – γρήγορο μέρος). Παράλληλα, όμως, από τα μέσα του 18ου αιώνος και έπειτα, στο Mannheim και κυρίως στην Αυστρία, πολλές συμφωνίες περιλαμβάνουν τέσσερα μέρη (δίχως συνδέσεις μεταξύ τους, πέρα από εξαιρετικές περιπτώσεις), υπό την πιθανή επίδραση των ειδών του divertimento και της παλαιότερης εκκλησιαστικής σονάτας: η κατά πολύ τυπικότερη διάταξη γρήγορου – αργού – μενουέττου – γρήγορου μέρους (ή, πολύ σπάνια, τελικού μέρους αργής έως μέτριας χρονικής αγωγής σε μορφή παραλλαγών) ωθεί σταδιακά στο περιθώριο όλες τις άλλες εναλλακτικές δυνατότητες, που προκύπτουν από την αντιμετάθεση είτε των δύο εσωτερικών μερών (ήτοι Ι. γρήγορο – ΙΙ. *μενουέττο* – ΙΙΙ. *αργό* – IV. γρήγορο μέρος) είτε του πρώτου με το δεύτερο μέρος της μετέπειτα *κανονιστικής* συμφωνικής διάρθρωσης (τουτέστιν Ι. *αργό* – ΙΙ. *γρήγορο* – ΙΙΙ. μενουέττο ή, σπανιότερα, δεύτερο αργό μέρος – IV. γρήγορο μέρος). Επιπλέον, χάρη στην ευρύτατη αποδοχή και επίδραση του συμφωνικού έργου του Joseph Haydn, η μέχρι τούδε πολύ περιστασιακή προσθήκη μίας αργής εισαγωγής στο γρήγορο πρώτο μέρος καθίσταται από τα μέσα της δεκαετίας του 1780 και έπειτα ένα σχεδόν μόνιμο αλλά και ιδιαίτερα χαρακτηριστικό γνώρισμα για το είδος της συμφωνίας. Κατά τα λοιπά, οι μορφές σονάτας, οι ποικίλες παρατακτικές μορφές καθώς και οι συνήθεις σε τελικά μέρη αναμείξεις τους χρησιμοποιούνται τόσο για τα γρήγορα όσο και για τα αργά συμφωνικά μέρη – τα οποία κατά κανόναν αποκλίνουν τονικά από όλα τα υπόλοιπα – όπως ακριβώς και στο είδος της σονάτας.

Καθ' όλη σχεδόν την διάρκεια του 18ου αιώνος, οι συμφωνίες παράγονταν κατά εκατοντάδες έως χιλιάδες (χωρίς υπερβολή!) για μικρότερα ή μεγαλύτερα ενόργανα σύνολα, τα οποία συντηρούσαν πολυάριθμες τοπικές αυλές, εκκλησίες, θέατρα και άλλα ιδρύματα, ανάλογα με τις εκάστοτε οικονομικές τους δυνατότητες. Τα μικρότερα σύνολα αποτελούνταν μόνον από δύο ομάδες βιολιών και μπάσσο / basso continuo (το οποίο εξαλείφεται προοδευτικά μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος), αν και πολύ πιο εδραιωμένη πλέον είναι η τετραμερής συγκρότηση του σώματος των εγχόρδων σε δύο ομάδες βιολιών, βιόλα και μπάσσο (ήτοι βιολοντσέλλο και

κοντραμπάσσο). Σε αυτές τις τέσσερεις πάρτες των εγχόρδων προστίθεται συχνά ένα ζεύγος κόρνων ή όμποε, ενώ από τα μέσα μέχρι τα τέλη, σχεδόν, του 18ου αιώνος η πιο σταθερή και διαδεδομένη συμφωνική διανομή συμπεριλαμβάνει πλέον όλα τα παραπάνω όργανα (με ένα φαγγότto να ενισχύει επιπλέον προαιρετικά την γραμμή του μπάσσου). Στην θέση των όμποε, βέβαια, μπορούσαν ενίοτε να χρησιμοποιηθούν δύο φλάουτα ή δύο αγγλικά κόρνα (σε όλη την έκταση του έργου ή μόνο σε ένα αργό μέρος), ενώ δύο τρομπέτες και τύμπανα είτε αντικαθιστούν τα κόρνα είτε προστίθενται περιστασιακώς σε αυτά (υπάρχουν επίσης συμφωνίες, γραμμένες κατά τις δεκαετίες του 1760 και του 1770, που αξιοποιούν τέσσερα ή ακόμη και πέντε κόρνα). Σταδιακά, η θέση του φαγγόττου στην ορχήστρα παγιώνεται και σύντομα προστίθεται και ένα δεύτερο· ένα ή δύο φλάουτα χρησιμοποιούνται προσέτι ολοένα και συχνότερα από κοινού πλέον με τα όμποε, ενώ ένα ζεύγος κλαρινέττων εισάγεται εν πρώτοις σε αντικατάσταση των όμποε και αργότερα σε σύμπραξη με όλα τα υπόλοιπα ζεύγη ξύλινων πνευστών. Ως εκ τούτου, σε έργα που προορίζονταν για τις μεγάλες και περιώνυμες συμφωνικές ορχήστρες του Mannheim, του Παρισιού και του Λονδίνου μπορούσαν ήδη από τις δεκαετίες του 1760 ή του 1770 να αξιοποιούνται συνδυαστικά ζεύγη φλάουτων, όμποε, κλαρινέττων, φαγγόττων, κόρνων και τρομπετών συν τύμπανα και έγχορδα, καίτοι κατά κανόναν οι ορχήστρες έως το 1800 περίπου δεν διέθεταν τέτοια πληρότητα· π.χ. στην Βιέννη κατά τις δεκαετίες του 1770 και του 1780, η συνηθέστερη διανομή οργάνων έγκειτο σε ένα φλάουτο, δύο όμποε (ή κλαρινέττα), δύο φαγγόττα, δύο κόρνα και έγχορδα, με περιστασιακή προσθήκη τρομπετών και τυμπάνων.

Παρ’ ότι η συντριπτική πλειονότητα των συμφωνιών της κλασσικής περιόδου είναι αντιπροσωπευτική της απόλυτης μουσικής, θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι υπάρχει και ένα μικρότερο κομμάτι στο συμφωνικό ρεπερτόριο της εποχής που υπάγεται στην κατηγορία της χαρακτηριστικής μουσικής, καθώς εμπεριέχει ένα ή περισσότερα μέρη με εξωμουσικές αναφορές στους τόπους του ποιμενικού, του κυνηγιού, της καταιγίδας ή της τρικυμίας, του στρατιωτικού και του πένθους, προσέτι δε σε εθνικά ιδιώματα, συναισθήματα, πρόσωπα κ.ά. Επιπλέον, πέρα από τέτοιου είδους *χαρακτηριστικές συμφωνίες*, κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος κάνουν την εμφάνισή τους και μερικές δεκάδες γνήσιων *προγραμματικών συμφωνιών*, των οποίων η πλοκή είτε συνοψίζεται στους περιγραφικούς τίτλους των επιμέρους μερών, είτε επεξηγείται αναλυτικότερα και σε συνοδευτικά προγραμματικά κείμενα.

Το τετραμερές πρότυπο που ο Haydn παγιώνει με τις δεκάδες ώριμες συμφωνίες του (κυρίως αυτές των ετών 1785-1795) αποτελεί από τις αρχές του 19ου αιώνος το απαρέγκλιτο σημείο αφετηρίας για κάθε άλλο συνθέτη, συμπεριλαμβανομένου του Ludwig van Beethoven, οι εννέα συμφωνίες του οποίου όχι μόνον επισκίασαν αναδρομικά την υπόλοιπη συμφωνική παραγωγή της εποχής του, αλλά και εδραιώθηκαν ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1820 ως το απόλυτο μέτρο για την στάθμιση όλης της περαιτέρω εξέλιξης του είδους μέχρι και τον 20ό αιώνα. Στην πραγματικότητα, οι συμφωνίες που γράφονται από τις αρχές του 19ου μέχρι τουλάχιστον τα μέσα του 20ού αιώνος είναι πια πολύ λιγότερες ποσοτικά σε σχέση με την μαζική συμφωνική παραγωγή του 18ου αιώνος, αλλά χαρακτηρίζονται από μεγάλη (συχνά ακόμη και μνημειώδη) έκταση καθώς και αυξανόμενη συνθετική και ενορχηστρωτική πολυπλοκότητα. Η ορχήστρα καθίσταται όλο και πιο ογκώδης, με την συμμετοχή περισσότερων εγχόρδων – υποδιαιρούμενων πλέον σε πέντε ομάδες (πρώτα και δεύτερα βιολιά, βιόλες, τσέλλα και κοντραμπάσσα χωριστά), πέραν της ευκαιριακής προσθήκης και μίας ή δύο αρπών – ξύλινων πνευστών (ένα [φλάουτο] πίκολο, ένα αγγλικό κόρνο, ένα μπάσσο κλαρινέττο ή ακόμη και ένα ψηλό κλαρινέττο αλλά και ένα κόντρα-φαγγόττο προστίθενται ολοένα και συχνότερα, ιδίως μετά τα μέσα του 19ου αιώνος, σε δύο έως τέσσερα άλλα φλάουτα, όμποε, κλαρινέττα και φαγγόττα, αντίστοιχα), χάλκινων πνευστών (τα κόρνα από δύο γίνονται συχνά τρία και τέσσερα, ενίοτε όμως και έξι ή οκτώ, οι τρομπέτες αυξάνονται συνήθως από δύο σε τρεις ή και τέσσερεις, ενώ προστίθενται πλέον τακτικά τρία τρομπόνια και αργότερα και ένα τέταρτο, μπάσσο τρομπόνι, καθώς επίσης μία ή δύο οφικλείδες / τούμπες, αλλά περιστασιακά και επιπλέον όργανα, όπως κορνέτες, “τούμπες Wagner” κ.ά.) καθώς και κρουστών – πέραν των δύο έως τεσσάρων τυμπάνων (ή ακόμη και δύο τέτοιων ομάδων τυμπάνων) – αρχικά κυρίως ακαθόριστου

τονικού ύψους (όπως π.χ. το τρίγωνο, τα κύμβαλα, η γκρανκάσα, ποικίλα ταμπούρα κ.λπ.) αλλά αργότερα και διαφόρων καθορισμένου τονικού ύψους κρουστών οργάνων (όπως π.χ. η τσελέστα, το Glockenspiel, το ξυλόφωνο, οι σωληνωτές καμπάνες κ.ά.). Σε εξαιρετικές περιπτώσεις, προσέτι, γίνεται προβεβλημένη ή απλά συνοδευτική χρήση πιάνου ή [εκκλησιαστικού] οργάνου, είτε ένα έγχορδο – ως επί το πλείστον – όργανο αξιοποιείται ενίοτε κατά τρόπον έκδηλα σολιστικό.

Στην πλειονότητά τους, οι συμφωνίες της ρομαντικής περιόδου εμμένουν συντηρητικά στην ήδη καθιερωμένη τετραμερή διάρθρωση, με την θέση του αργού μέρους και του scherzo (αντί του παλαιότερου μενουέττου) να είναι πάντως εναλλάξιμη εντός του πλαισίου που διαμορφώνουν το εναρκτήριο και το τελικό γρήγορο μέρος, αλλά και το φάσμα των τονικών επιλογών για τα εσωτερικά μέρη να διευρύνεται πλέον σημαντικά. Ενίοτε, βέβαια, το scherzo μπορεί με την σειρά του να υποκαθίσταται από ένα λιγότερο ζωηρό κομμάτι χαρακτήρος ή από άλλους χορούς, όπως π.χ. το βαλς ή διάφορους εθνικούς χορούς (ιδίως στο πλαίσιο των εθνικών σχολών), ενώ στην Γαλλία παρουσιάζονται και τριμερείς συμφωνίες χωρίς scherzo. Η θέση της χαρακτηριστικής συμφωνίας, η οποία ως επί το πλείστον βασίζεται σε μιαν εξωμουσική “ποιητική ιδέα” ή σε εθνικές / τοπικές αναφορές, καθίσταται πλέον περισσότερο ορατή εντός του συνολικού ρεπερτορίου σε σύγκριση με τον 18ο αιώνα, όπως εξ άλλου και αυτή της προγραμματικής συμφωνίας, η οποία δύναται προσέτι να οργανώνεται πολύ πιο ελεύθερα, εκτεινόμενη σε δύο έως έξι μέρη. Επιπλέον, ως διακριτός αλλά πολύ περιστασιακά καλλιεργούμενος τύπος συμφωνίας αναγνωρίζεται εφ’ εξής και η λεγόμενη *συμφωνία-καντάτα*, με την σύμπραξη σολιστικών και χορωδιακών φωνών σε ένα ή περισσότερα μέρη. Παράλληλα, τόσο στο πεδίο της “απόλυτης” όσο και σε αυτά της χαρακτηριστικής αλλά και της προγραμματικής συμφωνίας, η ανάπτυξη της κυκλικής μορφής αλλά και η ιδιαίτερη βαρύτητα που δίνεται στο καταληκτικό μέρος του έργου, δίκην επιστεγάσματος και τελικής “λύσης” (αίσιας, γαλήνιας, εύθυμης, πανηγυρικής / θριαμβευτικής ή, απεναντίας, τραγικής και ζοφερής) της οιονεί ή αυτόχρημα δραματικής πλοκής του, κερδίζουν ολοένα και περισσότερο έδαφος, ιδίως μετά τα μέσα του 19ου και έως τις αρχές του 20ού αιώνος.

Οι συμφωνικές τάσεις της ύστερης ρομαντικής περιόδου επεκτείνονται σε μεγάλο βαθμό και στο ανάλογο ρεπερτόριο του 20ού αιώνος, αν και η δομή μιας οιασδήποτε συμφωνίας συχνά πλέον διαμορφώνεται με μεγαλύτερη ελευθερία ως προς τον αριθμό (υπάρχουν ακόμη και έργα σε ένα μόνο μέρος) αλλά και την διαδοχή των μερών της (π.χ. σε περιπτώσεις με εναρκτήριο είτε καταληκτικό *αργό* μέρος). Από την άλλη πλευρά, αντιδρώντας στην σταδιακή γιγάντωση των ορχηστρικών δυνάμεων αλλά και της συνολικής εκτάσεως των συμφωνιών καθ’ όλη την προηγούμενη περίοδο, πολλοί συνθέτες του 20ού αιώνος γράφουν πλέον συντομότερες συμφωνίες (ενίοτε και υπό την ενδεικτική ονομασία *συμφωνιέττα* / *sinfonietta*) – νεοκλασσικής ή πιο ριζοσπαστικά νεωτεριστικής αισθητικής – για μικρότερα ορχηστρικά σύνολα, αντίστοιχα εκείνων του 18ου αιώνος ή βασισμένα στην επιλεκτική αξιοποίηση ομάδων είτε μεμονωμένων οργάνων (“συμφωνία δωματίου”) της υστερορομαντικής ορχήστρας.

συμφωνιέττα → βλ. συμφωνία

συμφωνικό ποίημα → βλ. προγραμματική / χαρακτηριστική μουσική

συναυλία

Μουσικός θεσμός που διαμορφώθηκε κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνος με σκοπό την δημόσια παρουσίαση έργων, ως επί το πλείστον της έντεχνης μουσικής. Αρχικά, τα προγράμματα των συναυλιών ήσαν στην συντριπτική τους πλειονότητα μεικτά, περιλαμβάνοντας έργα ποικίλων μουσικών ειδών· εκείνη την εποχή, μία τέτοιου είδους συναυλία, ιδιωτική ή δημόσια, ονομαζόταν ενίοτε και “ακαδημία” (ιδίως στον γερμανόφωνο χώρο). Κατά τον 19ο αιώνα, ωστόσο, εδραιώνεται σταδιακά η τάση και το αίτημα της παρουσίασης λιγότερο ετερόκλητων, πιο ομοειδών έργων στο πλαίσιο μίας συναυλίας, η οποία εφ’ εξής μπορεί να καλείται ειδικότερα “συμφωνική συναυλία” (με

έργα για συμφωνική ορχήστρα), “συναυλία μουσικής δωματίου” (με ανάλογο ρεπερτόριο) ή “ρεσιτάλ” (συναυλία ενός ή περισσοτέρων σολιστών / μονωδών, με ή χωρίς συνοδεία πιάνου ή άλλου ενόργανου συνόλου). Υπάρχουν επίσης όροι όπως “matinée” (πρωινή / μεσημβρινή μουσική εκδήλωση) ή “soirée” (“εσπερίδα”, απογευματινή / βραδινή μουσική εκδήλωση) για συναυλίες που απευθύνονται σε πιο περιορισμένο κύκλο ακροατών και διοργανώνονται συνήθως σε ιδιωτικούς χώρους είτε κατόπιν ιδιωτικής πρωτοβουλίας (βλ. και μουσική σαλονιού)· περαιτέρω, μία “συναυλία συνδρομητών” απευθύνεται – πρωτίστως ή αποκλειστικά – στους τακτικούς συνδρομητές μίας μουσικής / καλλιτεχνικής εταιρείας, ενώ μία “λαϊκή συναυλία” είναι ανοικτή σε κάθε ενδιαφερόμενο φιλόμουσο· επιπλέον, μία “ευεργετική συναυλία” διοργανώνεται προκειμένου τα έσοδά της να διατεθούν για συγκεκριμένο σκοπό, όπως π.χ. για φιλανθρωπίες ή για την ανέγερση / συντήρηση ενός κτηρίου / μνημείου κ.λπ., είτε ακόμη για την οικονομική ενίσχυση ενός “ευεργετούμενου” καλλιτέχνη ή σωματείου κ.λπ. Βλ. ακόμη μορφή κοντσερτάντε.

συνδετικό πέρασμα

Μία προαιρετική αλλά συχνότατης εφαρμογής δομική λειτουργία, που επισυνάπτεται ως διακριτό χωρίο ή ενσωματώνεται με συμφυρμό στο τέλος ενός μικροδομικού τμήματος (όπως π.χ. του πρώτου τμήματος μίας ενότητος σε διμερή είτε τριμερή δομή ή του μεσαίου αντιθετικού τμήματος στην δεύτερη περίπτωση), μίας μακροδομικής ενότητος (όπως, φέρ’ ειπείν, της εκθέσεως, της επεξεργασίας ή της επανεκθέσεως μίας μορφής σονάτας, αλλά και του κυρίου θέματος ή οποιουδήποτε επεισοδίου στο πλαίσιο μιας παρατακτικής μορφής) ή ακόμη και ενός ολόκληρου – εναρκτήριου είτε εσωτερικού, αλλά προφανώς όχι τελικού – μέρους ευρύτερου (κυκλικού) έργου, προκειμένου να οδηγήσει ομαλά και ενδεχομένως χωρίς διακοπή στην έναρξη του επόμενου τμήματος, ενότητος ή μέρους κατά περίπτωση. Ένα συνδετικό πέρασμα μπορεί να είναι εξαιρετικά μικρής εκτάσεως (π.χ. να συνίσταται σε μία και μόνον συγχορδία δεσπόζουσας, σε ένα μέτρο ή σε ένα σύντομο μελωδικό πέρασμα τύπου γεμίσματος τομής) ή να αποτελείται από μία είτε περισσότερες φράσεις, διαμορφώνοντας ένα εκτεταμένο τμήμα στο τέλος μίας ευρύτερης ενότητος ή ενός μέρους· σε κάθε όμως περίπτωση, η λειτουργία του καθίσταται πάντοτε ευδιάκριτη χάρη στην αρμονική προετοιμασία που αυτό παρέχει για την τονικότητα ή την τονική περιοχή στην οποίαν εισέρχεται το επόμενο τμήμα, ενότητα ή μέρος. Ως εκ τούτου, ένα συνδετικό πέρασμα είθισται να καταλήγει σε μία συγχορδία ενεργής δεσπόζουσας (ή άλλης κατάλληλης για την αρμονική προετοιμασία του επερχόμενου τμήματος, ενότητος ή μέρους) και συχνά είναι μετατροπικό· ωστόσο, η χρήση του και η λειτουργία του ουδόλως περιορίζονται στην προετοιμασία της κύριας τονικότητος (κατ’ αντιδιαστολή προς την λειτουργία της μεταβάσεως), όπως πολλοί σύγχρονοι θεωρητικοί διατείνονται, αντιμετωπίζοντας το εννοιολογικό δίπολο *transition* / *retransition* με μονοσήμαντα αρμονικούς αντί για ευρύτερα *δομικούς λειτουργικούς* όρους (βλ. π.χ. Caplin, 1998: 79, 122-123, 157-159, 171 κ.α. ή Hepokoski & Darcy, 2006: 191-194 και 197 κ.εξ.). Τέλος, στις περιπτώσεις εκτενών συνδετικών περασμάτων, πέραν της αρμονικής είτε τονικής προετοιμασίας για την επόμενη ενότητα ή μέρος, είναι συχνή και η μοτιβική ή ευρύτερη αποσπασματική προαναγγελία του θέματος (ενίοτε και με την μορφή μιας ψευδούς επαναφοράς του) που εμφανίζεται κατόπιν στην έναρξη της ακόλουθης ενότητος ή μέρους.

Σε μία μορφή φούγκας, το συνδετικό πέρασμα (ή, απλούστερα, *πέρασμα*) συνιστά μία σχετικά σύντομη – και κατ’ αρχήν προαιρετική, καίτοι συχνά αναγκαία για αρμονικούς λόγους – ελεύθερη διαμεσολάβηση μεταξύ δύο διαδοχικών εμφανίσεων του soggetto (υπό μορφήν θέματος ή απαντήσεως) στο πλαίσιο ενός ευρύτερου τμήματος, όπως η αρχική έκθεση ή κάποια από τις υπόλοιπες ομάδες παραθέσεων του θέματος· συχνά, μάλιστα, δεν διαφέρει σε τίποτε άλλο από ένα σύντομο επεισόδιο πέραν της τοποθέτησής του στο εσωτερικό της εκθέσεως ή άλλου τμήματος παραθέσεων του θέματος (αντί να αποτελεί ανεξάρτητο δομικό τμήμα μεταξύ δύο διαφορετικών τέτοιων τμημάτων παραθέσεων).

συνεκτική δομή

Η οργάνωση ενός τμήματος ή μίας ενότητος κατά τις προδιαγραφές μίας τυπικής θεματικής δομής (βλ. εν προκειμένω πρόταση, περίοδος, υβριδική δομή / υβρίδιο, τριμερής και διμερής δομή) αλλά και με γενικότερη αρμονική-τονική σταθερότητα, συμμετρική εσωτερική διάρθρωση και μελωδική-μοτιβική συνοχή, μεταξύ άλλων, σύμφωνα με τον Caplin, 1998: 17 και 84-85 (*tight-knit organization*). Πρβλ. χαλαρή δομή.

συνεχής έκθεση → βλ. έκθεση (σονάτα)

συνεχής επανέκθεση → βλ. επανέκθεση

συνέχιση → βλ. πρόταση: συνέχιση

σύνθετη βασική ιδέα

Μία δυνάμει ολοκληρωμένη πρώτη φράση περιόδου (συνήθως αποτελούμενη από δύο διακριτά επιμέρους μορφώματα), η οποία όμως δεν καταλήγει σε πτώση και έτσι είτε χρησιμεύει ως εναρκτήρια δομική μονάδα στο πρώτο σκέλος μίας προτάσεως (στην θέση μίας απλής βασικής ιδέας), είτε συνιστά την εναρκτήρια δομική λειτουργία – και ολόκληρο το πρώτο σκέλος – μίας φράσεως σε υβριδική δομή. Βλ. περαιτέρω Caplin, 1998: 61 κ.εξ. (*compound basic idea*).

σύνθετη περίοδος

Τμήμα αποτελούμενο κατά κανόναν από τέσσερεις φράσεις, οργανωμένες σε δύο ζεύγη. Οι αρχικές φράσεις του πρώτου και του δεύτερου σκέλους μίας σύνθετης περιόδου έχουν τουλάχιστον κοινή θεματική αφετηρία (βασική ιδέα), εάν δεν είναι πανομοιότυπες σε όλη τους την έκταση (όπως συχνά παρατηρείται στο ρεπερτόριο)· αντίθετα, οι τελικές φράσεις του πρώτου και του δεύτερου σκέλους της ιδίας καταλήγουν σε μία ασθενέστερη και μία ισχυρότερη τελική πτώση, αντίστοιχα, όπως ακριβώς συμβαίνει και στις καταλήξεις των δύο φράσεων μίας απλής περιόδου. Οι ενδιάμεσες πτώσεις που πραγματοποιούνται στις καταλήξεις των αρχικών φράσεων του ενός σκέλους και του άλλου μίας σύνθετης περιόδου μπορούν να είναι ίδιες ή διαφορετικές σε σχέση με αυτές που ακολουθούν στο κλείσιμο της δεύτερης και της τέταρτης φράσεως, αντίστοιχα· ενδέχεται, επίσης, το δεύτερο σκέλος μίας σύνθετης περιόδου να αποτελείται μονάχα από μία ενιαία φράση, ελλείψει ενδιάμεσης πτώσεως. Όλες οι επιμέρους φράσεις που απαρτίζουν μία σύνθετη περίοδο μπορούν κατά τα λοιπά να είναι της ιδίας ή διαφορετικής δομής και εκτάσεως: π.χ. απλές (συμπαγείς) φράσεις, πτωτικές φράσεις, προτάσεις αλλά και – πολύ συχνά – υβριδικές δομές αποτελούμενες από μία ή δύο φράσεις (μία υβριδική δομή δύο φράσεων καλύπτει, προφανώς, ολόκληρο το πρώτο είτε το δεύτερο σκέλος μίας σύνθετης περιόδου). Πρβλ. μόνον εν μέρει Caplin, 1998: 65-69.

σύνθετη πρόταση

Ο Caplin (1998: 69) επικαλείται ακροθιγώς τον συγκεκριμένο όρο (*compound sentence*) για την τελείως ανούσια διάκριση μίας (δήθεν σύνθετης) προτάσεως που ξεκινά με την παρουσίαση μίας σύνθετης βασικής ιδέας από μία (απλή) πρόταση που ξεκινά με την παρουσίαση μίας απλής βασικής ιδέας. Εντούτοις, το τελικό αποτέλεσμα και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις είναι – *ποιοτικά* και όχι ποσοτικά, όπως δείχνει να το αντιλαμβάνεται ο Caplin – ένα και το αυτό, χωρίς καμμία ουσιαστική διαφορά: μία ενιαία φράση σε συνεκτική δομή *προτάσεως*, που εμπεριέχει μία και μοναδική πτώση στην κατάληξή της!

Η χρήση του όρου αυτού έχει, εντούτοις, νόημα σε συνάρτηση με μία διαφορετική – και σχετικά σπάνια – δομική περίπτωση, την οποίαν οι Hepokoski & Darcy (2006: 80-86) περιγράφουν υπό τον αδόκιμο – αλλά και ιστορικά άστοχο (δεδομένου του ότι το εν λόγω φαινόμενο μαρτυρεί την επίδραση του Johann Christian Bach, κατά πάσαν πιθανότητα, στο έργο του Wolfgang Amadeus Mozart) – όρο *Mozartian "loops"*, όπου στην θέση μίας βασικής ιδέας (ή μίας σύνθετης βασικής ιδέας) παρουσιάζεται μία σύντομη πτωτική φράση, αποτελούμενη από ένα ή δύο διακριτά μορφώματα, η οποία επαναλαμβάνεται (συνήθως σε επικάλυψη) και ακολουθείται ομοίως από συνέχιση και τελική πτωτική διαδικασία. Σε μία τέτοια "σύνθετη πρόταση" διακρίνονται επομένως δύο ενδιάμεσες – τέλειες ή ατελείς – πτώσεις μέχρι την έλευση του δεύτερου σκέλους της, οι οποίες όμως αδυνατούν να αρθρώσουν τις καταλήξεις αυτοτελών τμημάτων και εντάσσονται αναδρομικά σε ευρύτερα προτασιακά συμφραζόμενα (ή, εναλλακτικά, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι συγκροτούν μία πιο χαλαρή δομή, οι επιμέρους φράσεις της οποίας παραπέμπουν εν συνόλω στην κανονιστική διάρθρωση μίας προτάσεως).

συρρίκνωση

Διαδικασία που αφορά τον περιορισμό της εκτάσεως κατά την υλοποίηση μιας δομικής λειτουργίας στο εσωτερικό μίας φράσεως ή ενός ευρύτερου τμήματος. Όπως και η αντίθετη προς αυτήν διεύρυνση, επιφέρει κατά κανόνα κάποιαν ασυμμετρία στην συνολική διάρθρωση ενός θέματος.

σχετική τονικότητα → βλ. τονικότητα: σχετική

ταμπουλατούρα

Σύστημα μουσικής καταγραφής, εναλλακτικό της παρτιτούρας, που αντικαθιστά την σημειογραφία σε πεντάγραμμο με άλλες ενδείξεις για την εκτέλεση της μουσικής σε όργανα όπως τα πληκτροφόρα και το λαούτο, κυρίως από τον 14ο μέχρι τον 18ο αιώνα. Στις γερμανικές ταμπουλατούρες για πληκτροφόρα (πρωτίστως για το [εκκλησιαστικό] όργανο), οι φθόγγοι προσδιορίζονται με γράμματα – βλ. ονομασίες φθόγγων ακαθόριστου τονικού ύψους αλλά και καθορισμένου τονικού ύψους – συνοδευόμενα και από σύμβολα ρυθμικών αξιών, ενώ στις ισπανικές ταμπουλατούρες για πληκτροφόρα αντί για γράμματα εμφανίζονται αραβικοί αριθμοί που αντιστοιχούν σε συγκεκριμένα πλήκτρα. Ένα ανάλογο σύστημα ακολουθείται σε γερμανικές ταμπουλατούρες για λαούτο, όπου γράμματα και αριθμοί αντιπροσωπεύουν συγκεκριμένες θέσεις στην ταστιέρα και ανοικτές χορδές, αντίστοιχα· αντίθετα, σε ιταλικές / ισπανικές αλλά και γαλλικές ταμπουλατούρες για λαούτο, ένα σύστημα έξι οριζόντιων γραμμών οπτικοποιεί την διάταξη των χορδών στην ταστιέρα του οργάνου και επάνω σε αυτές τις γραμμές σημειώνεται κάθε φορά με αριθμούς ή γράμματα το επιθυμητό τάστο (ή ανοικτή χορδή), σε συνδυασμό και με κάποια ρυθμική εκτελεστική ένδειξη. Ανάλογες ταμπουλατούρες υπάρχουν επίσης για κιθάρα καθώς και για διάφορα άλλα όργανα.

τέλεια πτώση → βλ. πτώση: τέλεια

τερτσέττο → βλ. τρίο / τερτσέττο

τετραδική αρμονία

Τελείως άστοχη απόδοση του όρου *quartal harmony* για την αρμονία και ειδικότερα τις συγχορδίες που σχηματίζονται από επάλληλα διαστήματα τετάρτης (αντί τρίτης, όπως στην παραδοσιακή αρμονία). Η ελαφρώς πιο περιφραστική διατύπωση "αρμονία / συγχορδία κατά τέταρτες" είναι αναπόφευκτη και επιβεβλημένη στην ελληνική γλώσσα! Άλλωστε, η "τετράδα" αναφέρεται σε ένα σύνολο τεσσάρων στοιχείων και όχι στο διάστημα της τετάρτης (καθαρής, αυξημένης ή

ελαττωμένης) που χωρίζει *δύο* διαδοχικούς φθόγγους μίας οιασδήποτε – τρίφωνης, τετράφωνης, πεντάφωνης κ.ο.κ. – συγχορδίας αυτού του είδους σε ευθεία κατάσταση.

τετραπλή αντίστιξη → βλ. αντίστιξη

τεχνοτροπία → βλ. ύφος / ιδίωμα / τεχνοτροπία

τμήμα

Βασική μικροδομική υποδιαίρεση μίας ευρύτερης ενότητος. Κάθε ενότητα – που εμφανίζεται στο πλαίσιο οιασδήποτε ευρύτερης μουσικής μορφής – συνίσταται ειδικότερα σε ένα, δύο, τρία ή περισσότερα τμήματα, καθένα εκ των οποίων καταλήγει είτε σε πτώση οιουδήποτε είδους είτε απλώς στην δεσπόζουσα (ή σε άλλο κατάλληλο αρμονικό υποκατάστατο αυτής) μιας τονικότητος *χωρίς πτώση* – όπως κάλλιστα μπορεί, φέρ' ειπείν, να συμβεί σε ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα, σε ένα μεταβατικό τμήμα, σε ένα συνδετικό πέρασμα ή και στο τελευταίο τμήμα μίας επεξεργασίας· επιπλέον, ένα καταληκτικό τμήμα δύναται ομοίως να στερείται πτωτικής διαδικασίας και να περιορίζεται αποκλειστικά στην αρμονική επέκταση της τονικής ή της δεσπόζουσας (π.χ. εν είδει ισοκράτη), προεκτείνοντας ουσιαστικά την πτώση στην οποίαν έχει καταλήξει το αμέσως προηγούμενο τμήμα.

τοκκάτα

Είδος της ενόργανης μουσικής, το οποίο καλλιεργήθηκε σχεδόν αποκλειστικά στο πλαίσιο του ρεπερτορίου των πληκτροφόρων οργάνων· χαρακτηρίζεται από υψηλό βαθμό δεξιοτεχνίας και δη από εναλλαγές ταχύτατων ρυθμικο-μελωδικών περασμάτων, αρπισμών και άλλων παρεμφερών φιγούρων σε μεγάλη έκταση ("stylus phantasticus") – συχνά επί παρατεταμένων ισοκρατών (στα ποδόπληκτρα του οργάνου) – με πιο στατικές αλλά εξόχως πληθωρικές συγχορδίες. Η τοκκάτα συγχέεται συχνά στο ρεπερτόριο του μπαρόκ πρωτίστως με το πρελούδιο και δευτερευόντως με την φαντασία, με αποτέλεσμα οι όροι αυτοί να χρησιμοποιούνται σε πολλές περιπτώσεις ως συνώνυμοι και εναλλάξιμοι μεταξύ τους. Από μορφολογικής επόψεως, μπορεί κανείς να διακρίνει ανάμεσα σε σύντομες και υφολογικά ομοιογενείς τοκκάτες, αφ' ενός, που αποτελούνται από μία και μοναδική ενότητα δεξιοτεχνικής φύσεως, και αφ' ετέρου σε εκτενείς πολυτμηματικές τοκκάτες, στις οποίες ομοφωνικά / δεξιοτεχνικά περάσματα εναλλάσσονται ελεύθερα με τμήματα περισσότερο μιμητικής / αντιστικτικής υφής ή ακόμη και με ολότελα διακριτές ενότητες σε μορφή φούγκας (συχνά μία μόνον, αλλά ενσωματωμένη στον πυρήνα ενός τέτοιου έργου και πλαισιωμένη από εκτενή τοκκατοειδή "εισαγωγή" και ανάλογη – πλην συντομότερη – "κατακλείδα"), σε μορφή παραλλαγών, σε ύφος ρετσιτατίβου ή εν είδει τρίο-σονάτας κ.λπ. Μετά το πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνος, κατά το οποίο η τοκκάτα εμφανίζεται κατ' εξαίρεσιν ακόμη και ως μέρος (συνήθως σε ελεύθερη μορφή ή σε μορφή ritornello) ευρύτερου έργου, όπως π.χ. σε ένα δίπτυχο *τοκκάτας και φούγκας*, το είδος ουσιαστικά εγκαταλείπεται· οι σποραδικά απαντώμενες στο μεταγενέστερο ρεπερτόριο "τοκκάτες" συνιστούν ως επί το πλείστον κομμάτια χαρακτήρος με συνεχή ρυθμικομελωδική ροή ("moto perpetuo") τύπου σπουδής συναυλίας.

τομή

Μία γενική παύση, τουτέστιν η ταυτόχρονη διακοπή της μουσικής ροής σε όλες τις φωνές μιας συνθέσεως, που μπορεί να εμφανισθεί οπουδήποτε στην πορεία ή – συχνότατα – στο τέλος μίας φράσεως, ενός τμήματος ή μίας ενότητος, πριν από την έναρξη της ακόλουθης. Η τομή ενδέχεται, φυσικά, να συμπίπτει και με την πραγματοποίηση μίας πτώσεως, αλλά σε καμμία περίπτωση δεν

πρέπει να συγχέεται με αυτήν! Βλ. ακόμη ενδιάμεση τομή· πρβλ. απεναντίας γέμισμα τομής καθώς και επικάλυψη.

τονική (αρμονική λειτουργία)

Η εναρκτήρια αλλά και η καταληκτική αρμονική λειτουργία που εκδηλώνεται τόσο στο πλαίσιο μίας ολοκληρωμένης – κατά το μάλλον ή ήττον – πτωτικής διαδικασίας (βλ. τέλεια και ατελής πτώση, προσέτι όμως και πλάγια πτώση) όσο και σε περιπτώσεις απατηλής, αποκοπής / έκθλιψης ή αποφυγής πτώσεως. Η λειτουργία της τονικής υλοποιείται πρωτίστως με την ομώνυμη συγχορδία της τονικής, δευτερευόντως όμως και με τις συγχορδίες της σχετικής και της αντιθετικής της μείζονος (vi και iii) και της ελάσσονος τονικής (III και VI).

τονική απάντηση → βλ. απάντηση

τονική επίλυση → βλ. αρχή της σονάτας

τονική τριάδα → βλ. τριάδα

τονικοποίηση

Η προσωρινή εστίαση σε μία οποιαδήποτε άλλη αρμονική περιοχή πέραν της τονικής της τονικότητος στην οποίαν εξελίσσεται μία φράση. Η διαδικασία αυτή πραγματοποιείται είτε αποκλειστικά σε μελωδικό επίπεδο (“μικροτονικοποίηση” με χρωματικές έλξεις γύρω από τους φθόγγους μίας διατονικής συγχορδίας ή με την χρήση φθόγγων που αναφέρονται παροδικά στην κλίμακα της αντίστοιχης μείζονος ή ελάσσονος τονικότητος) είτε με την συνδρομή παρενθετικών συγχορδιών με αρμονική λειτουργία τόσο δεσπόζουσας όσο και προδεσπόζουσας ως προς την επιλεγμένη συγχορδία, που της προσδίδουν σε τοπικό / επιφανειακό επίπεδο την λειτουργία της τονικής, αίροντας παράλληλα για ένα διάστημα το διατονικό περιβάλλον της κυρίαρχης τονικότητος. Ωστόσο, η *τονικοποίηση* (*Tonikalisierung* / *tonicization*) μίας αρμονικής / τονικής περιοχής, είτε αυτή είναι σύντομη είτε εκτείνεται σε μάκρος, ουδέποτε καταλήγει σε κάποια πτώση, η οποία θα επέφερε την πραγματοποίηση μίας μετατροπίας από την προηγούμενη τονικότητα σε μία νέα. Ως εκ τούτου, η τονικοποίηση δεν αποτελεί, σε τελική ανάλυση, παρά ένα μέσο αρμονικής επέκτασης με αναφορά σε ένα παγιωμένο και επί της ουσίας αμετάβλητο – σε βαθύτερο επίπεδο – τονικό κέντρο. Βλ. περαιτέρω Φιτσιώρης, 2004: 17-22.

τονικότητα

Η θεώρηση των μελωδικών και αρμονικών σχέσεων του φθογγικού υλικού με αναφορά σε έναν θεμέλιο φθόγγο. Ο φθόγγος αυτός προσδιορίζει το τονικό κέντρο (π.χ. ο φθόγγος ντο λειτουργεί ως θεμέλιος για τις ομώνυμες τονικότητες της Ντο-μείζονος και της ντο-ελάσσονος, ο φθόγγος ντο-δίεση ως θεμέλιος για τις ομώνυμες τονικότητες της Ντο-δίεση-μείζονος και της ντο-δίεση-ελάσσονος κ.ο.κ.), όντας η πρώτη και τελευταία μελωδική βαθμίδα της κλίμακας ($\hat{1}$ και $\hat{8}$) και παράλληλα η βάση της συγχορδίας της τονικής (I και i). Γύρω από αυτόν τον *φθόγγο αναφοράς* βρίσκονται τοποθετημένοι και διαβαθμισμένοι όλοι οι υπόλοιποι, υποστηρίζοντας και ανάλογες αρμονικές λειτουργίες: η πέμπτη βαθμίδα ($\hat{5}$) αποτελεί πρωτίστως την βάση της [υπερκείμενης] *δεσπόζουσας* (V, ήτοι πάντοτε μείζων / ενεργή με *προσαγωγέα* – είτε φυσικό, στον μείζονα τρόπο, είτε τεχνητό, στον ελάσσονα τρόπο), ενώ η τέταρτη βαθμίδα ($\hat{4}$) συνιστά κατά κύριον λόγο την θεμέλιο της υποκείμενης δεσπόζουσας, τουτέστιν της *υποδεσπόζουσας* (IV και iv)· η έβδομη βαθμίδα ($\hat{7}$) έχει προσέτι την τάση να οδηγεί – να “λύνεται”, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται – με ανιόν βήμα ημιτονίου στην θεμέλιο, γι’ αυτό και ονομάζεται “προσαγωγέας”, ενώ και η δεύτερη βαθμίδα ($\hat{2}$ /

"επιτονική") έλκεται κατά κανόναν από την θεμέλιο πραγματοποιώντας κατιόν βήμα προς αυτήν· τέλος, η τρίτη και η έκτη βαθμίδα ($\hat{3}$ και $\hat{6}$ / "μέση" και "επιδεσπόζουσα" ή "υπομέση", αντίστοιχα) βρίσκονται ομοίως τοποθετημένες συμμετρικά γύρω από την θεμέλιο, αλλά παράλληλα μεσολαβούν και ανάμεσα στις κύριες μελωδικές βαθμίδες της κλίμακας σε αποστάσεις τρίτης ($\hat{4}$ – $\hat{6}$ – $\hat{1}$ – $\hat{3}$ – $\hat{5}$), προσδιορίζοντας εν πολλοίς τον τρόπο: μεγάλη τρίτη και έκτη (σε ανιούσα φορά, με βάση την θεμέλιο) στον μείζονα τρόπο, μικρή τρίτη και έκτη (ή κατοπτρικά: κατιούσα μεγάλη έκτη και κατιούσα μεγάλη τρίτη από την θεμέλιο, αντίστοιχα) στον ελάσσονα τρόπο.

Η τονικότητα αποτελεί, συνεπώς, ένα *σύστημα* που οργανώνεται ιεραρχικά γύρω από έναν κεντρικό άξονα, δηλαδή τον επιλεγμένο κάθε φορά θεμέλιο φθόγγο. Πρβλ. απεναντίας την περίπτωση της δωδεκαφθογγικής συνθετικής μεθόδου ή τεχνικής – και όχι δωδεκαφθογγικού *συστήματος* σύνθεσης, όπως ενίοτε αυτό αναφέρεται εκ παραδρομής ή εκ παρανοήσεως! – του Arnold Schönberg, ο οποίος και την όρισε επακριβώς ως «μέθοδο σύνθεσης με δώδεκα μοναχά αναμεταξύ τους συσχετιζόμενους φθόγγους» ("Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen"· βλ. Rudolf Stephan, "Zwölftonmusik", στο: Finscher [επιμ.], 1994-1998 / Bd. 9 [1998]: 2506), σε αντιδιαστολή με την συσχέτιση και την αναφορικότητά τους προς έναν θεμέλιο φθόγγο από τις οποίες διέπεται το παραδοσιακό τονικό σύστημα.

τονικότητα αναφοράς

Με αναφορά σε ένα ολόκληρο μέρος ή και σε ένα ευρύτερο μουσικό έργο, πρόκειται για όρο ταυτόσημο της κύριας τονικότητος. Ο ίδιος όρος, ωστόσο, μπορεί κάλλιστα να χρησιμοποιείται και σε συνάρτηση με μία κατά το μάλλον ή ήττον αυτοτελή μακροδομική ενότητα στο εσωτερικό μιας ευρύτερης μουσικής μορφής: π.χ. σε ένα επεισόδιο τύπου εσωτερικού θέματος που εμφανίζεται στο πλαίσιο μιας παρατακτικής μορφής ή στο trio μίας μορφής μενουέττου / scherzo, ως τονικότητα αναφοράς εκλαμβάνεται η συγγενική εκείνη τονικότητα που έχει επιλεγεί εν προκειμένω ως κεντρική και από την οποία πλέον εξαρτώνται – κατά τρόπον πολύ πιο άμεσο σε σχέση με την κύρια τονικότητα του συνολικού μέρους – όλες οι υπόλοιπες τονικότητες είτε τονικές περιοχές που παρουσιάζονται εντός αυτού.

τονικότητα: δευτερεύουσα

Μία τονικότητα διαφορετική της κύριας αλλά συνήθως στενά συγγενική προς αυτήν, η οποία εδραιώνεται και – υπό φυσιολογικές συνθήκες – επικυρώνεται πτωτικά κατά την εξέλιξη ενός μικροδομικού τμήματος (όπως π.χ. στο τέλος ενός μετατροπικού πρώτου τμήματος μίας ενότητος σε τριμερή ή διμερή δομή, είτε ακόμη στο μεσαίο αντιθετικό τμήμα μίας τριμερούς δομής) ή μιας μακροδομικής ενότητος (όπως, φέρ' ειπείν, στο "δεύτερο ήμισυ" της εκθέσεως μίας μορφής σονάτας ή σε κάθε ξεχωριστό επεισόδιο που εμφανίζεται στο πλαίσιο μιας παρατακτικής μορφής κ.λπ.).

τονικότητα: κύρια

Η βασική τονικότητα, η τονικότητα αναφοράς ενός ολόκληρου μέρους ή και ενός ευρύτερου μουσικού έργου, αυτή από την οποία κατά κανόνα ξεκινά και στην οποίαν ολοκληρώνεται μία μουσική μορφή, αλλά και αυτή στην οποίαν αμέσως ή εμμέσως αναφέρεται κάθε άλλη – περισσότερο ή λιγότερο συγγενική – τονικότητα ή τονική περιοχή που εδραιώνεται επί μακρόν ή εμφανίζεται μονάχα εν παρόδω κατά την εξέλιξη ενός μέρους ή ενός ευρύτερου έργου.

τονικότητα: ομώνυμη

Η τονικότητα επί της ιδίας θεμελίου στον αντίθετο τρόπο: π.χ. η λα-ελάσσων είναι η ομώνυμη της Λα-μείζονος και τανάπαλιν (πρβλ. *parallel key* στα αγγλικά, *Variante* ή *Varianttonart* στα

γερμανικά). Η ομώνυμη – μείζων ή ελάσσων – τονικότητα μπορεί κάλλιστα να υποκαταστήσει την κύρια τόσο στην πορεία όσο και ιδίως στο τέλος ενός μέρους είτε ακόμη ενός ολόκληρου έργου (άλλωστε, η αλλαγή του τρόπου δεν συνιστά – ως γνωστόν – μετατροπία ούτε μεταφορά σε άλλη τονικότητα, αφού η τονική βάση παραμένει εν προκειμένω αμετάβλητη).

τονικότητα: προοδευτική

Το φαινόμενο της μεταβολής της τονικότητος αναφοράς στην πορεία είτε ενός μεμονωμένου μέρους είτε ενός ολόκληρου έργου, που επιφέρει την αποπεράτωσή του σε διαφορετική τονική βάση από εκείνη στην οποία ξεκίνησε. Ο όρος αναφέρεται αποκλειστικά σε εξαιρετικές (τουλάχιστον μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνος) περιπτώσεις που ανιχνεύονται στο ενόργανο ρεπερτόριο, αφού στην φωνητική μουσική – και ειδικότερα σε είδη που αποτελούνται από πολλά διαδοχικά μέρη, όπως η όπερα και το ορατόριο – είναι απολύτως αναμενόμενο η εναρκτήρια και η καταληκτική τονικότητα να μην ταυτίζονται.

τονικότητα: σχετική

Η τονικότητα στον αντίθετο τρόπο που διαθέτει την ίδια (φυσική) κλίμακα και τον ίδιον οπλισμό: π.χ. η ρε-ελάσσων είναι η σχετική της Φα-μείζονος και τανάπαλιν (πρβλ. *relative key* στα αγγλικά, *Paralleltonart* στα γερμανικά). Η σχετική ελάσσων (*relative minor* / *Mollparallele*) μίας μείζονος τονικότητος έχει την θεμέλιό της μία τρίτη μικρή χαμηλότερα από αυτήν, ενώ η σχετική μείζων (*relative major* / *Durparallele*) μίας ελάσσονος τονικότητος θεμελιώνεται, αντιστρόφως, μία τρίτη μικρή υψηλότερα από εκείνη.

τουρκική μουσική → βλ. ύφος / ιδίωμα / τεχνοτροπία

τρασπόρτο

Αποτυχημένη και ανεπαρκέστατη απόδοση του ιταλικού όρου *trasporto* για την μεταφορά.

τριάδα

Εσφαλμένη απόδοση του αγγλικού όρου *triad* για την *τρίφωνη συγχορδία* (*Dreiklang* στα γερμανικά). Περαιτέρω, ο όρος *tonic triad* αποδίδεται ορθώς στα ελληνικά ως *συγχορδία της τονικής* (και όχι βέβαια ως ~~*τονική τριάδα*~~, ούτε ακόμη ως ~~*τονική συγχορδία*~~, σύμφωνα με όσα έχουν ήδη αναφερθεί στις ονομασίες τονικοτήτων είτε συγχορδιών) κ.ο.κ.

τριμερής δομή (τριμέρεια)

Μία ολοκληρωμένη θεματική δομή που αποτελείται από τρία τμήματα, με ή χωρίς επαναλήψεις: ένα πρώτο τμήμα (το οποίο συνήθως ολοκληρώνεται με μία τέλεια ή ατελή πτώση και σπανιότερα με μία μισή πτώση), ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα καθώς και το τμήμα της επαναφοράς. Τα βασικά αυτά τμήματα μπορούν επιπροσθέτως να πλαισιώνονται από εισαγωγή αλλά και κατακλείδα, ενώ ειδικά στο πλαίσιο ενός επεισοδίου τύπου εσωτερικού θέματος οιασδήποτε παρατακτικής μορφής όπως και του trio μίας μορφής μενουέττου / scherzo δεν είναι διόλου σπάνια η εξάλειψη / απαλοιφή ολόκληρου του τρίτου τμήματος (ήτοι της επαναφοράς), που αποφέρει μία *ημιτελή τριμερή δομή*, με "ανοικτή" αρμονική κατάληξη, ικανή να οδηγήσει απευθείας – και συντομότερα του αναμενομένου – στην επαναφορά του κυρίου θέματος ή του μενουέττου / scherzo κατ' εξοχήν (η ίδια πρακτική βρίσκει επίσης εφαρμογή στο κύριο θέμα της εκθέσεως μίας μορφής σονάτας, σε περιπτώσεις

διάλυσης / αποσύνθεσης του τμήματος της επαναφοράς στην έναρξη της ακόλουθης μεταβάσεως). Πρβλ. διμερής δομή (διμέρεια), περαιτέρω δε rounded binary.

τριμερής μορφή → βλ. μορφή: τριμερής

τριμερής μορφή σονάτας / τριμερής σονάτα → βλ. μορφή σονάτας

τρίο / τερτσέττο

Είδος της μουσικής δωματίου για τρεις εκτελεστές οργάνων. Το *τρίο εγχόρδων* καθιερώθηκε από τα μέσα του 18ου αιώνος και έπειτα σε δύο βασικούς τύπους, ήτοι για δύο βιολιά και τσέλλο ή κοντραμπάσσο (ως “απόγονος” της τρίο-σονάτας του μπαρόκ) αλλά και για βιολί, βιόλα και τσέλλο, ενώ σπανιότερα κάνουν την εμφάνισή τους στο ρεπερτόριο και έργα για άλλους συνδυασμούς τριών εγχόρδων (όπως π.χ. για δύο βιολιά και βιόλα, για δύο βιόλες και τσέλλο, για baryton, βιόλα και τσέλλο κ.ά.) ή ακόμη και για τρία ίδια έγχορδα όργανα (όπως π.χ. για τρία βιολιά). Τουναντίον, ανάμεσα στα πολυειδή σύνολα πνευστών, η γραφή για τρία ίδια όργανα είναι πιο συνηθισμένη (φέρ’ ειπείν, σε έργα για τρία φλάουτα, για τρία κόρνα, για τρία τρομπόνια κ.ο.κ.), αν και το ρεπερτόριο βρίθει παράλληλα κομματιών γραμμένων για ποικίλους συνδυασμούς τριών πνευστών, όπως π.χ. για δύο όμποε ή δύο κλαρινέττα και φαγγόττο, ή για φλάουτο, κλαρινέττο και φαγγόττο κ.λπ. Ανάλογη εικόνα διαμορφώνεται και στα μεικτά τρίο για έγχορδα και πνευστά, τα οποία συγκροτούνται κατά περίσταση (π.χ. τρίο για φλάουτο, βιολί και τσέλλο, για δύο φλάουτα και τσέλλο, για φλάουτο, βιόλα και άρπα κ.ο.κ.), χωρίς να υφίσταται κάποιος ευρύτερα καθιερωμένος σχηματισμός. Αντίθετα, το είδος του *τρίο με πληκτροφόρο* (όχι ~~τρίο για πληκτροφόρο~~!) αποτελείται κατά κανόναν από πληκτροφόρο, βιολί και τσέλλο, αν και ενίοτε στην θέση του βιολιού μπορεί να εμφανίζεται ένα φλάουτο ή ένα κλαρινέττο (*τρίο με κλαρινέττο*, ποτέ όμως σκέτο ~~για κλαρινέττο~~!) και αντί του τσέλλου να χρησιμοποιείται ένα φαγγόττο ή να διαμορφώνονται άλλοι, πιο ιδιαίτεροι συνδυασμοί οργάνων (όπως π.χ. ένα τρίο για πληκτροφόρο, κλαρινέττο και βιόλα ή για κόρνο, βιολί και πιάνο κ.λπ.)· το εν λόγω είδος καλλιεργήθηκε αρχικά (κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνος) ως μουσική *για πληκτροφόρο με συνοδεία* – ενίοτε τελείως προαιρετική (ad libitum) – βιολιού ή φλάουτου και τσέλλου, αλλά από ένα σημείο και έπειτα εξελίχθηκε σε ένα από τα σημαντικότερα είδη της μουσικής δωματίου (*τρίο με πιάνο* ή *τρίο για πιάνο, βιολί και τσέλλο*), στο πλαίσιο του οποίου και τα τρία όργανα του συνόλου έχουν πλέον ισότιμο ρόλο. Τα έργα μουσικής δωματίου για τρία όργανα εν γένει ακολουθούν κατά κανόνα την οργάνωση ενός divertimento ή μιας σονάτας, αν και από τις αρχές του 19ου αιώνος πληθαίνουν παράλληλα οι περιπτώσεις ανεξάρτητων κομματιών σε μορφή παραλλαγών ή εν είδει φαντασίας, καθώς και ποικίλων κομματιών χαρακτήρος αλλά και χορών για τέτοια σύνολα.

Στην φωνητική μουσική, ένα *τερτσέττο* ή *τρίο* μπορεί να είναι γραμμένο μόνο για τρεις φωνές – της ιδίας ή διαφορετικής εκτάσεως – χωρίς συνοδεία (“tricinium”), αν και κατά κανόναν υπονοείται η ενόργανη συνοδεία του από basso continuo, πληκτροφόρο, οποιοδήποτε οργανικό σύνολο ή ορχήστρα. Επιπλέον, ένα φωνητικό τερτσέττο / τρίο ενδέχεται να αποτελεί αυτοτελή σύνθεση (π.χ. τραγούδι για τρεις φωνές χωρίς συνοδεία ή με συνοδεία basso continuo / πιάνου σε στροφική ή σε ελεύθερη μορφή, κανόνας ή μοτέττο για τρεις φωνές κ.λπ.) ή μέρος ευρύτερου έργου (π.χ. όπερας, καντάτας κ.λπ.) σε μορφές αντίστοιχες της άριας.

Πολύ περιστασιακά, ως *τρίο* χαρακτηρίζεται επίσης ένα τρίφωνο κομμάτι για πληκτροφόρο (αντιστικτικής υφής και γραμμένο αυστηρά για τρεις φωνές).

Πρβλ. απεναντίας trio.

τρίο-σονάτα

Καθιερωμένη και ευρύτατα διαδεδομένη διανομή στο είδος της σονάτας του μπαρόκ, για δύο κατ' εξοχήν μελωδικά όργανα (έγχορδα είτε πνευστά) και basso continuo. Η προκύπτουσα χαρακτηριστική υφή της τρίο-σονάτας (που μπορεί κάλλιστα να αναπαραχθεί καθ' ολοκληρίαν σε ένα πληκτροφόρο όργανο, όπως και να βρει εφαρμογή στο πλαίσιο οποιουδήποτε άλλου είδους πέραν της σονάτας) έγκειται σε δύο κύριες φωνές που εξελίσσονται άλλοτε μιμητικά και άλλοτε παράλληλα μεταξύ τους πάνω από μία δευτερεύουσα γραμμή μπάσσου, η οποία είτε περιορίζεται μονάχα σε απλό υποστηρικτικό ρόλο είτε έρχεται ενίοτε και σε αντιστικτικό διάλογο με τις δύο υψηλότερες φωνές, καθιστώντας έτσι την συνολική ύφανση ομοφωνικότερη ή πολυφωνικότερη, κατά περίπτωση.

τριπλή αντίστιξη → βλ. αντίστιξη

τριπλή επαναφορά → βλ. επαναφορά: τριπλή

τρίτη της Πικαρδίας

Η μεταβολή της τελικής συγχορδίας της τονικής από ελάσσονα σε μείζονα (με μεγάλη τρίτη) στο πλαίσιο μίας τέλειας ή ατελούς πτώσεως (συνήθως, αλλά διόλου απαραίτητα, της τελευταίας που λαμβάνει χώραν σε ένα ολόκληρο μέρος ή σε μία μακροδομική ενότητα) στον ελάσσονα τρόπο. Η δυνατότητα αυτή εφαρμόζεται με μεγάλη συχνότητα στο παλαιότερο τονικό ρεπερτόριο – της περιόδου του μπαρόκ – ως κληρονομιά της όψιμης αναγεννησιακής τεχνοτροπίας, αλλά υποχωρεί αισθητά μετά τα μέσα του 18ου αιώνος. Σε κάθε περίπτωση, υπάγεται στο ευρύτερο πλαίσιο της ανάμειξης μελωδικών και αρμονικών στοιχείων των δύο τρόπων (πρόκειται για ένα "δάνειο" του μείζονος τρόπου στον ελάσσονα, με άλλα λόγια) και δεν χρήζει κάποιας ειδικής ονομασίας ούτε ιδιαίτερης επισήμανσης. Επιπλέον, η προέλευση του όρου *tierce picarde* / *tierce de Picardie* και η συσχέτισή του με την εν λόγω περιοχή της βόρειας Γαλλίας παραμένουν σκοτεινές και αδιευκρίνιστες από την πρώτη κιόλας στιγμή που αυτός έκανε την εμφάνισή του μετά τα μέσα του 18ου αιώνος, καθιστώντας τον τελείως αυθαίρετο και εν πολλοίς περιττό για την σύγχρονη μουσική ορολογία.

τρόπος

Στην *τονική μουσική* διακρίνονται δύο τρόποι: ο *μείζων* και ο *ελάσσων*, οι οποίοι αναπαράγονται σε μεταφορά λαμβάνοντας ως θεμέλιο φθόγγο οποιονδήποτε από τους δώδεκα της χρωματικής συγκερασμένης κλίμακας και αποφέροντας τοιουτοτρόπως ισάριθμες μείζονες και ελάσσονες τονικότητες. Η διαφορετική υπόσταση του ενός τρόπου από τον άλλον έγκειται στην ανόμοια διαδοχή των διαστημάτων μεταξύ των επτά φθόγγων που συγκροτούν την – κοινή, κατά βάση – διατονική τους κλίμακα από την *θεμέλιο* μέχρι την αναπαραγωγή της ιδίας στην υπερκείμενη (ή υποκείμενη) ογδόη: τόνος – τόνος [μεγάλη τρίτη από την θεμέλιο] – ημιτόνιο – τόνος – τόνος [μεγάλη έκτη από την θεμέλιο] – τόνος [μεγάλη έβδομη από την θεμέλιο] – ημιτόνιο (σε ανιούσα φορά) στον μείζονα τρόπο και τόνος – ημιτόνιο [μικρή τρίτη από την θεμέλιο] – τόνος – τόνος – ημιτόνιο [μικρή έκτη από την θεμέλιο] – τόνος [μικρή έβδομη από την θεμέλιο] – τόνος (σε ανιούσα φορά) στον ελάσσονα τρόπο (χωρίς την όξυνση της έβδομης – τουτέστιν την αναγκαία για το τονικό σύστημα μεταβολή της "υποτονικής" βαθμίδος σε "προσαγωγέα" – αλλά και της έκτης μελωδικής βαθμίδος της κλίμακας, που εφαρμόζονται εν προκειμένω εκ των υστέρων για αρμονικούς και μελωδικούς λόγους, αντίστοιχα).

Στην *τροπική μουσική* υπάρχουν πολυάριθμοι διαφορετικοί τρόποι, οι οποίοι διακρίνονται μεταξύ τους πρωτίστως βάσει του αριθμού των φθόγγων που εμπεριέχει η κλίμακά τους (π.χ. πέντε,

έξι, επτά, οκτώ κ.λπ.), της κατανομής τους σε τετράχορδα και πεντάχορδα, καθώς και των μεταξύ τους διαστηματικών σχέσεων (π.χ. ημιτόνιο, τόνος, τριημιτόνιο, δίτονο αλλά και ποικίλα άλλα μικροδιαστήματα, όπως τρίτα και τέταρτα του τόνου κ.λπ.).

υβριδική δομή / υβρίδιο

Τμήμα αποτελούμενο από μία ή δύο φράσεις, όπου συνδυάζονται αντιπροσωπευτικές δομικές λειτουργίες της προτάσεως και της περιόδου. Ο Caplin (1998: 59-63) διακρίνει ειδικότερα τέσσερεις συν μία τέτοιες περιπτώσεις (τύπους) υβριδικών θεματικών δομών:

α) πρώτη ("ηγούμενη") φράση περιόδου + δεύτερο σκέλος (συνέχιση και πτωτική διαδικασία) προτάσεως, σε μία *υβριδική δομή δύο φράσεων* που τηρεί ίσες αποστάσεις ανάμεσα σε μια περίοδο και μια πρόταση (λειτουργώντας ως τυπική περίοδος μέχρι το μέσον της και ως τυπική πρόταση από εκεί και ύστερα)·

β) πρώτη ("ηγούμενη") φράση περιόδου + (δεύτερη) πτωτική φράση, σε μία *υβριδική δομή δύο φράσεων* που ρέπει περισσότερο προς μια περίοδο παρά προς μια πρόταση (εξαιτίας της ενδιάμεσης πτώσεως αλλά και ελλείψει συνέχισης στο δεύτερο σκέλος της)·

γ) σύνθετη βασική ιδέα + δεύτερο σκέλος προτάσεως, σε *μία υβριδική φράση* που προσιδιάζει αρκετά σε πρόταση (αλλά στερείται την αναγκαία γι' αυτήν διπλή παρουσίαση του επικεφαλής θεματικού υλικού στο πρώτο σκέλος της)·

δ) σύνθετη βασική ιδέα + [οιονεί] δεύτερη ("ακόλουθη" / "επόμενη") φράση περιόδου, σε *μία υβριδική φράση* που προσιδιάζει αρκετά σε περίοδο (στερείται όμως την απαραίτητη γι' αυτήν ενδιάμεση πτώση)·

ε) πρώτο σκέλος (παρουσίαση) προτάσεως + [οιονεί] δεύτερη ("ακόλουθη" / "επόμενη") φράση περιόδου, σε *μία υβριδική φράση* που ρέπει περισσότερο προς μια πρόταση (με δύο παραλλάγματα της βασικής ιδέας) παρά προς μια περίοδο (ελλείψει ενδιάμεσης πτώσεως)· ο Caplin αναπτύσσει μόνο θεωρητικά αυτήν την δυνατότητα, παρ' ότι εφαρμογές της ανιχνεύονται στο ρεπερτόριο ομοίως όπως και για όλες τις υπόλοιπες περιπτώσεις υβριδικών δομών.

Όπως συνάγεται από τα παραπάνω, εκφράσεις του τύπου "~~υβριδική πρόταση~~" ή "~~υβριδική περίοδος~~" είναι τελείως αδόκιμες αλλά και παράλογες!

υβριδική επαναφορά → βλ. επαναφορά: υβριδική

υπεράριθμη έκθεση → βλ. έκθεση (φούγκα)

υποκατάστατη άρια → βλ. άρια: εμβόλιμη / υποκατάστατη

υποκατάστατο θέμα → βλ. θέμα: υποκατάστατο

υφή / ύφανση

Η περιγραφή του τρόπου με τον οποίο συγκροτείται και αρθρώνεται ο "μουσικός λόγος" μέσα από την εξέταση των ψιλών χαρακτηριστικών της μουσικής σύνθεσης και, ειδικότερα, του τρόπου γραφής – σε συνάρτηση και με το παραγόμενο ηχητικό αποτέλεσμα – ενός δεδομένου μουσικού χωρίου. Μία βασική και καθιερωμένη διάκριση έγκειται στο δίπολο μεταξύ *ομοφωνικής* (κάθετης) και *πολυφωνικής* ή *αντιστικτικής* (οριζόντιας) ύφανσης: στην πρώτη περίπτωση, μία κύρια μελωδική φωνή διακρίνεται από την κατά το μάλλον ή ήττον συγχορδιακή και ομορρυθμική συνοδεία της, ενώ στην δεύτερη οι επιμέρους φωνές εξελίσσονται με σχετική ρυθμικομελωδική αυτονομία μεταξύ τους, έχοντας την ίδια βαρύτητα και σημασία· υπάρχουν βέβαια και άπειρες διαβαθμίσεις ανάμεσα στα δύο αυτά άκρα, που προκύπτουν από πολυποίκιλους συνδυασμούς κύριων / μελωδικών και δευτερευουσών / συνοδευτικών γραμμών (βλ. π.χ. τρίο-σονάτα). Συμπληρωματικό κριτήριο για την

περιγραφή της υφής αποτελεί επίσης η πυκνότητα της γραφής ενός μουσικού αποσπάσματος, που εξαρτάται από το πλήθος των διαφορετικών αξιοποιούμενων φωνών αλλά και τις μεταξύ τους αποστάσεις, τους πιθανούς διπλασιασμούς και την τοποθέτησή τους στο συνολικό ηχητικό φάσμα, την ρυθμική τους κινητικότητα, την ηχηρότητά τους, την άρθρωση και την ηχοχρωματική τους ποιότητα κ.λπ. Έτσι, η υφή μπορεί κατά περίπτωση να περιγραφεί ως πυκνή / ογκώδης ή αραιή / ισχνή, βαριά ή ανάλαφρη, διαυγής / διάφανη ή συγκεχυμένη, λαμπερή ή σκοτεινή, ομοιογενής ή ανομοιόμορφη, λεία / ομαλή ή τραχιά κ.ο.κ.

ύφος / ιδίωμα / τεχνοτροπία

Ο προσδιορισμός του χαρακτήρος και του εκφραστικού περιεχομένου μιας μουσικής σύνθεσης, με αναφορά σε ιδιαίτερα γνωρίσματα υφής, δομής, μελωδίας, αρμονίας και ρυθμού, σε ιδιωματικές εκτελεστικές πρακτικές καθώς και σε τυποποιημένα χαρακτηριστικά που αντιπροσωπεύουν συγκεκριμένα μουσικά είδη και μουσικούς "τόπους" – στοιχεία τα οποία μπορούν βεβαίως να συνδυάζονται καθ' οιονδήποτε τρόπο σε ένα και το αυτό έργο. Για παράδειγμα, στην βάση υφολογικών αλλά και δομικών κριτηρίων, το *πολυφωνικό* – "αυστηρό", "αρχαϊκό" ή ακόμη και "λόγιο" – *ύφος* αντιδιαστέλλεται τόσο προς το *μονωδιακό ύφος*, το οποίο έγκειται στον σαφή διαχωρισμό μελωδίας και συνοδείας, όσο και προς το *αβρό* (*galant*) *ύφος* που διακρίνεται περαιτέρω χάρη στην απλή και συμμετρική ("περιοδική" / "τετραγωνισμένη") φραστική του δομή, αρθρώνοντας σαφείς πτωτικές τομές και ακολουθώντας έναν σχετικά αργό αρμονικό ρυθμό· η φύση της μελωδίας καθιστά το ύφος *διατονικό* ή *χρωματικό*, *απλό* / *λιτό* ή *μελισματικό* / *καλλωπισμένο*, *ρέον* ή *σπασμωδικό*, αλλά και περισσότερο ταιριαστό στην ανθρώπινη φωνή (*ασματικό* / *φωνητικό ιδίωμα*) ή καταλληλότερο για εκτέλεση από όργανα (*οργανικό ιδίωμα*)· το αρμονικό λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται διαμορφώνει προσέτι ένα μουσικό ύφος περισσότερο *σύμφωνο* ή *διάφωνο*, καθώς και *τροπικό, τονικό* ή *ατονικό*, ενώ και η παράμετρος του ρυθμού προσδίδει ποικίλες χορευτικές ή άλλες ιδιωματικές συνδηλώσεις στην μουσική (βλ. ειδικότερα επ' αυτού και παρακάτω).

Διάφορες εκτελεστικές πρακτικές θεωρούνται ιδιωματικές, δηλαδή αντιπροσωπευτικές της τεχνικής συγκεκριμένων οργάνων, στα οποία παραπέμπουν ακόμη κι αν αναπαράγονται σε διαφορετικά όργανα: π.χ. οι αρπισμοί αναφέρονται κατ' αρχήν στο ιδίωμα της άρπας, οι σπασμένες συγχορδίες είναι ιδιωματικές των οργάνων της οικογένειας του λαούτου, τα γοργά δεξιοτεχνικά περάσματα μεγάλης εκτάσεως αποτελούν την πεμπτουσία του λεγόμενου "stylus phantasticus" που καλλιεργείται στην μουσική για πληκτροφόρα κατά την περίοδο του μπαρόκ, μία μελωδική γραμμή μπάσσου που εναλλάσσει διαρκώς ανιόντα και κατιόντα διαστήματα παραπέμπει στην τεχνική για τα ποδόπληκτρα στο [εκκλησιαστικό] όργανο, μελωδίες που αναπτύσσονται με μεγάλα διαστήματα είναι χαρακτηριστικές της τεχνικής του βιολιού, ενώ οι φανφάρες και τα ηχητικά σινιάλα κυνηγιού παραπέμπουν ευθέως στην τρομπέτα και το κόρνο αντίστοιχα, κ.λπ.

Επιπροσθέτως, καθ' όλο τον 18ο αιώνα, αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις και νωρίτερα ή αργότερα, το ύφος ενός κομματιού ή ενός μικρότερου μουσικού χωρίου προσδιορίζεται σε μεγάλο βαθμό από την αναφορά του τόσο σε πολυάριθμα είδη και μορφές της θρησκευτικής και της κοσμικής μουσικής (π.χ. φούγκα, χορικό, άρια, ρετσιτατίβο, γαλλική Εισαγωγή, εμβατήριο, κοντσέρτο, πρελούδιο / φαντασία / τοκκάτα αλλά και ποικίλους χορούς, όπως η allemande, η courante, η sarabande, η gigue, το μενουέττο, η gavotte, η bourrée, η contredanse, το βαλς, η πολωναίζα κ.ά.) όσο και σε χαρακτηριστικούς μουσικούς "τόπους", όπως το *κυνήγι* (που υποδηλώνεται με ηχητικά σινιάλα κυνηγιού και ρυθμικά σχήματα τριών ογδόων ή τετάρτου – ογδόου σε μέτρο 6/8 και ζωηρή χρονική αγωγή), η *ποιμενική μουσική* (μέτριας χρονικής αγωγής και σε μέτρο 6/8 ή 12/8, με διατονικές μελωδίες που εξυφαίνονται βηματικά ως επί το πλείστον και με συνεχή ροή πάνω από μονούς ή διπλούς ισοκράτες), το ιδίωμα του *siciliano* (ένας τύπος μη χορευτικής μουσικής, αργής χρονικής αγωγής και σε μέτρο 6/8 ή 12/8, με χαρακτηριστικά ρυθμικά σχήματα τετάρτου – ογδόου καθώς και ογδόου παρεστιγμένου – δεκάτου-έκτου – ογδόου σε κάθε παλμό), η *στρατιωτική μουσική* (σε ρυθμό εμβατηρίου, με φανφάρες και συνοδευτικά ρυθμικά

σχήματα επί επαναλαμβανόμενων φθόγγων που παραπέμπουν σε τρομπέτες και κρουστά), το *πένθος* (σε ρυθμό πένθιμου εμβατηρίου αλλά και με αργά ομοφωνικά περάσματα – τύπου χορικού – για χάλκινα πνευστά), το *ύφος cantabile* (που διέπεται από απλή και τρυφερή μελωδικότητα), το *λαμπερό ύφος* (το οποίο χαρακτηρίζεται από ηχηρά και ενεργητικά περάσματα), το *αισθαντικό / αισθηματικό ύφος* ("Empfindsamkeit", όπου στοιχεία του αβρού ύφους συνδυάζονται με το ιδίωμα του ρετσιτατίβου αλλά και με έντονα εκφραστικές μελωδικές χειρονομίες – όπως περίτεχνους καλλωπισμούς, μελωδικούς αναστεναγμούς και τολμηρά άλματα – με ευφάνταστες αρμονικές εκπλήξεις, συχνές αλλά και απρόσμενες παύσεις-τομές καθώς και ορμητικά περάσματα, απότομες και δραστικές αλλαγές ρυθμού, ηχητικής περιοχής, δυναμικού επιπέδου κ.ο.κ.) ή το *ύφος θύελλας και ορμής* ("Sturm und Drang", το οποίο εγείρει σφοδρά και αγωνιώδη συναισθήματα χάρη σε περάσματα γοργής χρονικής αγωγής στον ελάσσονα τρόπο, με πολύ μεγάλα και απότομα μελωδικά άλματα αλλά και εκτεταμένη χρήση tremolo και συγκοπών), καθώς και σε διάφορες "εθνικές" τεχνοτροπίες (όπως π.χ. το γαλλικό, το ιταλικό αλλά και το *μεικτό* γερμανικό ύφος, το οποίο συνδυάζει όψεις των δύο προηγούμενων αφομοιώνοντας παράλληλα και το πολυφωνικό ιδίωμα, ή ακόμη το εξωτικό ύφος της λεγόμενης "τουρκικής μουσικής" / "alla turca", με την επιτηδευμένα απλοϊκή του αρμονία και την γεμάτη άλματα αλλά και περιστροφικές φιγούρες μελωδία του, πέραν του συνήθους ενορχηστρωτικού του εμπλουτισμού με τον διαπεραστικό ήχο του [φλάουτου] πίκολο, του τριγώνου, των κυμβάλων και της γκρανκάσας, κ.λπ.). Αναφορικά με τους μουσικούς "τόπους", πρβλ. περαιτέρω Ratner, 1980: 9-29.

Σε ανώτερη κλίμακα, επιχειρείται επίσης ο προσδιορισμός του προσωπικού ιδιώματος ενός συγκεκριμένου δημιουργού ή αυτού που αντιπροσωπεύει μία μικρότερη ή μεγαλύτερη ομάδα συνθετών, ενώ διακρίνονται ακόμη και τοπικές είτε εθνικές μουσικές τεχνοτροπίες ή γίνεται λόγος για το ύφος μίας ολόκληρης ιστορικής περιόδου. Σε τέτοιες περιπτώσεις λαμβάνονται πρωτίστως υπ' όψιν κάποια ευρύτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα (καθώς και "μανιερισμοί"), ικανά να προσδώσουν μια ξεχωριστή καλλιτεχνική ταυτότητα σε ένα μικρότερο ή μεγαλύτερο σύνολο μουσικών συνθέσεων. Έτσι, το ιδιαίτερο ύφος ενός συνθέτη εν γένει μπορεί να προσδιορισθεί στην βάση στοιχείων που το διαφοροποιούν επαρκώς από εκείνο άλλων ομότεχνών του, ενώ η ίδια πρακτική εφαρμόζεται επί της ουσίας και για τον διαχωρισμό του συνολικού έργου ενός δημιουργού σε επιμέρους εξελικτικά στάδια, φάσεις ή περιόδους, οι οποίες στοιχειοθετούν το πρώιμο / νεανικό, ώριμο ή όψιμο ύφος / έργο του, κατά περίπτωση. Με την επισήμανση κοινών συνθετικών τάσεων αλλά και ειδικότερων χαρακτηριστικών προσδιορίζονται περαιτέρω τεχνοτροπίες που αφορούν "σχολές" (όπως π.χ. η Ναπολιτάνικη Σχολή, η Σχολή του Mannheim ή η [Δεύτερη] Σχολή της Βιέννης, προσέτι δε η "σχολή" των άγγλων βιρτζιναλιστών ή η γαλλική "σχολή" τσεμπάλου ή η βορειογερμανική "σχολή" οργάνου κ.ο.κ.), εθνικές μουσικές παραδόσεις (στις οποίες κατά κανόναν εμπεριέχονται και στοιχεία φολκλορικού ύφους), καθώς επίσης το ύφος που εκπροσωπεί μία διακριτή περίοδο στην ιστορία της μουσικής (ars antiqua, ars nova, αναγεννησιακό / μπαρόκ / κλασσικό / ρομαντικό ύφος) ή ποικίλα υφολογικά ρεύματα που εμφανίζονται στην μουσική από τα μέσα του 19ου αιώνος και έπειτα (όπως οι τεχνοτροπίες του ύστερου ρομαντισμού και των εθνικών σχολών, του ιμπρεσιονισμού, του εξπρεσιονισμού, του νεοκλασσικισμού, του νεοφολκλορισμού, της μουσικής πρωτοπορίας / *avant-garde*, του νεωτερισμού / μοντερνισμού εν γένει και του μεταμοντερνισμού κ.ο.κ.).

φαντασία

Είδος της ενόργανης μουσικής, που καλλιεργείται σχεδόν αδιάλειπτα επί πολλούς αιώνες προσλαμβάνοντας ποικίλα περιεχόμενα και χαρακτηριστικά. Ήδη από τον 16ο αιώνα γράφονται φαντασίες τόσο για μεμονωμένα όργανα (όπως λαούτο ή πληκτροφόρο) όσο και για ποικίλα οργανικά σύνολα, συνδυάζοντας με χαρακτηριστική ελευθερία την τυπική μιμητική / αντιστικτική υφή της φωνητικής μουσικής της εποχής με ιδιωματικά στοιχεία της τεχνικής των οργάνων που προβάλλουν ως επί το πλείστον την δεξιοτεχνική εκτέλεση σε αυτά ("stylus phantasticus"). Το προς

ανάπτυξη θεματικό υλικό αντλείται συνήθως από φωνητικές ή άλλες προϋπάρχουσες συνθέσεις, μπορεί όμως να είναι και πρωτότυπο.

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά εξελίσσονται περαιτέρω στην πολυφωνική φαντασία του 17ου αιώνος, η οποία συνιστά μία πολυτμηματική και πλούσια σε υφολογικές εναλλαγές σύνθεση σε μορφή φούγκας, κατά το μάλλον ή ήττον (με αποτέλεσμα να συγχέεται συχνά εκείνη την περίοδο ιδίως με το ricercare καθώς και – σε κάπως μικρότερο βαθμό – με την canzona και το καπρίτσιο), βασισμένη κατά κανόνα σε ένα θέμα (soggetto) που αναπτύσσεται με την εφαρμογή ποικίλων αντιστικτικών τεχνικών (όπως π.χ. με την εμφάνισή του σε αναστροφή ή σε μεγέθυνση / σμίκρυνση), ενίοτε παρηλλαγμένο (δια της προσαρμογής του σε διαφορετικό μέτρο αλλά και με αναφορά σε τυποποιημένους χορευτικούς ρυθμούς της εποχής), άλλοτε πάλι αξιοποιούμενο ως ostinato ή ως cantus firmus για την εξύφανση ολοένα και πιο περίτεχνων δεξιοτεχνικών φιγούρων και περασμάτων σε άλλες φωνές, είτε ακόμη συνδυαζόμενο με νέα αντιθέματα σε κάθε επόμενη ενότητα. Ένας άλλος διακριτός τύπος φαντασίας που καλλιεργείται παράλληλα με τον προηγούμενο είναι η “φαντασία εν είδει ηχούς”, όπου η μιμητική – κατά βάσιν – ή ομοφωνικότερη ανάπτυξη του θεματικού υλικού συνδυάζεται με την τακτική επανάληψη σύντομων χωρίων ή διακριτών δομικών μονάδων σε μεταφορά σε άλλη οκτάβα αλλά και με διαφορετική επιλογή ρετζίστρων (στα πληκτροφόρα) είτε οργάνων αλλά και επιπέδων δυναμικής έντασης (στο πλαίσιο οργανικών συνόλων). Μία χορική φαντασία, επίσης, αναπτύσσει διαδοχικά τις φράσεις ενός δεδομένου χορικού μέλους εφαρμόζοντας με μεγάλη ποικιλία οιεσδήποτε από τις προαναφερθείσες τεχνικές. Ωστόσο, από τα τέλη του 17ου αιώνος και μέχρι το πέρας της περιόδου του μπαρόκ, η φαντασία αρχίζει πια να απομακρύνεται σταθερά από τις προδιαγραφές της φούγκας, διατηρώντας ενίοτε μονάχα ένα πιο ελεύθερο μιμητικό ιδίωμα ή προσομοιάζοντας τελείως σε τοκκάτα είτε πρελούδιο (και παραμένοντας παράλληλα ανεξάρτητη ή συνιστώντας το πρώτο μέρος ενός δίπτυχου έργου τύπου *φαντασίας και φούγκας*), είτε – σπανιότερα – ακόμη και σε κομμάτι χαρακτήρος υπό μορφήν ροντώ.

Λίγες φαντασίες παρουσιάζονται κατά την κλασσική περίοδο – ιδίως στο έργο του Carl Philipp Emanuel Bach – έχοντας ελεύθερη μορφή (αν και με ποικίλες παραπομπές και σε άλλες μορφές, όπως – κατά περίπτωση – στην μορφή του ritornello, σε μορφές ρόντο και ροντώ, σε μορφές παραλλαγών αλλά και στην μορφή της σονάτας) και ύφος που ως επί το πλείστον ανακαλεί έντονα την πρακτική του αυτοσχεδιασμού αλλά και ιδιωματικά χαρακτηριστικά ρετσιτατίβου και arioso. Η παράδοση αυτή εξελίσσεται περαιτέρω κατά τον 19ο αιώνα, σε φαντασίες οι οποίες αναπτύσσουν σε ελεύθερη μορφή (υποκαθιστώντας εν μέρει και την συμβατικότερη παρατακτική μορφή των παραλλαγών) είτε θεματικό υλικό πρωτότυπης εμπνεύσεως είτε – συνηθέστερα – δημοφιλείς μελωδίες από όπερες, τραγούδια κ.ά. (κατά κανόναν υποβάλλοντας το επιλεγμένο μουσικό υλικό σε πιο ενδελεχή επεξεργασία απ’ ό,τι μια ανάλογη ραψωδία· επιπλέον, τέτοιες συνθέσεις αποκαλούνται ενίοτε και “παραφράσεις” ή “αναμνήσεις” / “ενθύμια” από τον εκάστοτε φορέα – π.χ. τόπο, δημιουργό ή συγκεκριμένο έργο – της έμπνευσής τους) αλλά και θέματα παρμένα από πολύ παλαιότερα έργα. Παράλληλα, όμως, ως φαντασία προσδιορίζεται πλέον και ένα ευρύτερο κυκλικό έργο με διακριτά αλλά αλληλένδετα μέρη (ως ελεύθερη μετεξέλιξη του είδους της σονάτας) ή, σε ορισμένες άλλες περιπτώσεις, ο τίτλος της φαντασίας αποδίδεται απλώς σε ένα κομμάτι χαρακτήρος (ως επί το πλείστον σε τριμερή μορφή ή σε μορφή μενουέττου).

φερμάτα

Ατυχής και ανεπαρκής απόδοση του όρου *fermata* για την κορώνα.

φόρμα

Καταχρηστικό και απορριπτέο – όσον αφορά την μουσική – αντιδάνειο εκ της (αρχαίας) ελληνικής λέξεως *μορφή* (*forma* στα λατινικά). Συν τοις άλλοις, ο όρος αυτός χρησιμοποιείται κατά κανόνα με εσφαλμένο και ολότελα συγκεχυμένο τρόπο για την απόδοση των εννοιών τόσο της μουσικής

μορφής όσο και του είδους αλλά και αυτού ακόμη του ύφους: π.χ. η ατυχής διατύπωση «~~κομμάτι σε φόρμα κον[τ]σέρτου~~» μπορεί να αναφέρεται γενικώς και αορίστως σε ένα κομμάτι «υπό μορφήν / σε μορφή κοντσέρτου», «στο είδος του / εν είδει κοντσέρτου» αλλά και «σε ύφος / με ιδιωματικά χαρακτηριστικά κοντσέρτου» (ή άλλως "concertante")!

φούγκα

Είδος πολυφωνικής αυτοτελούς συνθέσεως (ή μέρος ευρύτερου μουσικού έργου), γραμμένης είτε για φωνές είτε για όργανα στην ομώνυμη μουσική μορφή. Πρβλ. επίσης ricercar(e).

φουγκέττα → βλ. μορφή φούγκας

φραζάρισμα

Ατυχής απόδοση του όρου *Phrasierung* / *phrasing*, ο οποίος στα ελληνικά δύναται να αποδοθεί πολύ καλύτερα – κατά τρόπον περιφραστικό αλλά και αναλόγως της περιστάσεως – είτε ως *φραστική άρθρωση* (με αναφορά στην μουσική ερμηνεία) είτε ως *φραστική δομή* (σε συμφραζόμενα μουσικής ανάλυσης).

φράση

Ένα μουσικό χωρίο οιασδήποτε εκτάσεως αλλά και δομής (συνεκτικής ή χαλαρής), το οποίο καταλήγει σε πτώση. Μία σύντομη – κατά κανόνα τετράμετρη – και περιεκτική φράση, αποτελούμενη από βασική ιδέα και (πτωτική) κατάληξη, ορίζεται ειδικότερα από τον Koch (1787: 348 κ.εξ.) ως "συμπαγής" (*enger Satz*), ενώ ως "πτωτική" (*cadential phrase*) ο Caplin (1998: 47) αναγνωρίζει μία φράση που συνίσταται εξ ολοκλήρου σε μια πτωτική διαδικασία. Για άλλες περιπτώσεις δομικής διάρθρωσης μίας φράσεως, βλ. ακόμη πρόταση, υβριδική δομή / υβρίδιο αλλά και εξύφανση.

Σημειωτέον, εξ άλλου, ότι ο όρος *φράση* έχει κατά καιρούς χρησιμοποιηθεί και πολύ πιο ελεύθερα, για να περιγράψει π.χ. μία "μελωδική φράση" ή μονάχα μία δομική μονάδα (συνήθως τετράμετρη ή δίμετρη) κατά τρόπον τελείως αόριστο και εν πολλοίς υποκειμενικό. Βλ. επίσης γενικότερα Φιτσιώρης, 2004: 81-104.

φρύγια πτώση → βλ. μισή πτώση

φωνή

Μία διακριτή μελωδική γραμμή στο πλαίσιο μιας πολυφωνικής / αντιστικτικής αλλά και ομοφωνικής υφής. Στα ελληνικά δεν γίνεται διάκριση ανάμεσα στις φωνές που αποδίδονται από τραγουδιστές (σολίστες / μονωδούς ή χορωδούς) ή από όργανα (τα οποία, σε άλλες γλώσσες, έχουν αποκλειστικά τις "πάρτες" τους)· έτσι, αναφερόμαστε π.χ. εξίσου στην "φωνή του τενόρου" όπως και στην "φωνή της βιόλας" ή στο "μέρος της βιόλας" (αντίθετα, η "πάρτα της βιόλας" αφορά αποκλειστικά και μόνον το φυσικό εκείνο τεκμήριο στο οποίο καταγράφεται το μέρος της, έχοντας εξαχθεί από την πλήρη παρτιτούρα ενός μουσικού έργου για πρακτικούς-εκτελεστικούς λόγους).

Ο όρος *φωνή* έχει, φυσικά, και πολλές άλλες σημασίες: π.χ. αναφέρεται στην *ανθρώπινη φωνή*, ενώ είναι και συνώνυμος του *φθόγγου* ή του *ήχου* (μία "τρίφωνη συγχορδία" αποτελείται από τρεις φθόγγους, μία "τετράφωνη συγχορδία" από τέσσερεις φθόγγους κ.ο.κ.· επίσης, ένα "σύμφωνο" διάστημα αποτελείται από δύο φθόγγους που βρίσκονται σε καλή – "αρμονική", εύηχη – σχέση μεταξύ τους, εν αντιθέσει με ένα "διάφωνο" – τουτέστιν παράφωνο ή κακόηχο – διάστημα κ.λπ.).

φωνοδήγηση

Ατυχέστατη και μη αποδεκτή απόδοση του όρου *Stimmführung* / *voice leading* για την *μελωδική πορεία* / *κίνηση* / *κατεύθυνση* / *αγωγή μίας φωνής* (η περιφραστική απόδοση της ξενόγλωσσης ορολογίας κρίνεται απολύτως επιβεβλημένη στην προκειμένη περίπτωση) κατά την σύνδεση δύο ή περισσότερων συγχορδιών καθώς και σε αναγωγικού τύπου αναλύσεις.

χαλαρή δομή

Η οργάνωση ενός τμήματος χωρίς αναφορά σε κάποια τυπική θεματική δομή (βλ. εν προκειμένω πρόταση, περίοδος, υβριδική δομή / υβρίδιο) αλλά και με γενικότερη αρμονική-τονική αστάθεια, ασύμμετρη εσωτερική διάρθρωση και περίσσεια μελωδικού-μοτιβικού υλικού, μεταξύ άλλων, σύμφωνα με τον Caplin, 1998: 17 και 84-85 (*loose organization*). Πρβλ. συνεκτική δομή.

χαρακτηριστική μουσική → βλ. προγραμματική / χαρακτηριστική μουσική

χαρακτηριστικό κομμάτι → βλ. κομμάτι χαρακτήρος

χορική παρτίτα

Η επεξεργασία ενός χορικού μέλους υπό μορφήν παραλλαγών. Το δεδομένο μέλος μπορεί να παρουσιάζεται ολόκληρο με απλή εναρμόνιση στην αρχή (ως θέμα) ή να παραλλάσσεται απευθείας σε μία σειρά από διαφορετικές και αυτοτελείς "παρτίτες" (παραλλαγές), η τελευταία εκ των οποίων δύναται ενίοτε να προσλάβει ακόμη και την μορφή μίας μικρής χορικής φαντασίας, παρέχοντας έτσι ένα καταληκτικό επιστέγασμα στην συνολική μορφή.

χορική φαντασία

Η επεξεργασία ενός χορικού μέλους εν είδει φαντασίας της περιόδου του μπαρόκ. Κάθε μεμονωμένη μελωδική φράση (ή τμήμα αποτελούμενο από δύο είτε περισσότερες τέτοιες φράσεις) του χορικού μέλους αντιμετωπίζεται κατά τρόπον διαφορετικό, αποφέροντας μία σχετικά εκτενή σύνθεση με πολλές και ποικίλες ενότητες, οι οποίες αντιπαρατίθενται έντονα μεταξύ τους ως προς τον χαρακτήρα και την υφή αλλά και χάρη στις πολλαπλές τεχνικές με τις οποίες αναπτύσσουν το δεδομένο μελωδικό υλικό (π.χ. εν είδει cantus firmus με μιμητική συνοδεία ή με συνοδευτικά περάσματα τύπου τοκκάτας, με επαναλήψεις μικρών μελωδικών αποσπασμάτων εν είδει αλυσίδος ή ηχούς / αντιλάλου, ως fugato ή και υπό μορφήν φούγκας / φουγκέττας, με την μελισματική διάνθιση αλλά και την περαιτέρω εξύφανση μίας μελωδικής φράσεως ή με την προσαρμογή / παραλλαγή της ώστε να παραπέμπει στα μετρικά και ρυθμικά χαρακτηριστικά κάποιου χορού κ.ά.).

χορική φούγκα / φουγκέττα

Η επεξεργασία ενός χορικού μέλους υπό μορφήν φούγκας, συνήθως όχι ιδιαίτερα μεγάλης εκτάσεως. Ως θέμα (soggetto) αξιοποιείται εν προκειμένω μόνον η εναρκτήρια και αντιπροσωπευτικότερη μελωδική φράση του δεδομένου μέλους (ή, σπανιότερα, οι δύο πρώτες φράσεις του από κοινού).

χορικό

Ύμνος της Λουθηρανικής Εκκλησίας, μελοποιημένος σε στροφική μορφή. Κάθε στίχος αντιστοιχεί σε μία μελωδική φράση του χορικού μέλους και κάθε ποιητική στροφή σε μία ολοκληρωμένη μουσική ενότητα, η οποία προσλαμβάνει ελεύθερη δομή (με έναν οιονδήποτε αριθμό μελωδικών

φράσεων σε απλή παράταξη), δομή Bar (με 2-4 μελωδικές φράσεις που επαναλαμβάνονται και ακολουθούνται από άλλες 2-5 διαφορετικές) ή, ενίοτε, ακόμη και τριμερή δομή (με την αυτούσια ή ελαφρώς παρηλλαγμένη επαναφορά των εναρκτήριων 1-4 μελωδικών φράσεων στο τέλος της μελικής στροφής, έπειτα από την μεσολάβηση ορισμένων ακόμη, διαφορετικού περιεχομένου).

Τα χορικά μέλη άδονται μονοφωνικά από το εκκλησίασμα ή παρουσιάζονται ως σολιστικά θρησκευτικά άσματα με συνοδεία basso continuo, αλλά παράλληλα έχουν αποτελέσει την βάση και για την σύνθεση πολυάριθμων έργων έντεχνης μουσικής, τόσο φωνητικών (π.χ. καντατών) όσο και ενόργανων (π.χ. χορικών πρελουδίων). Οι εκατοντάδες εναρμονίσεις χορικών μελών για τετράφωνη χορωδία του Johann Sebastian Bach συνιστούν ως επί το πλείστον μέρη ευρύτερων φωνητικών του συνθέσεων, αλλά ήδη από την εποχή του παραδίδονται και ανεξάρτητα από αυτές, σε συλλογές παιδαγωγικής σκοπιμότητος.

χορικό πρελούδιο

Η επεξεργασία ενός χορικού μέλους σε ένα σχετικά σύντομο και κατά το μάλλον ή ήττον αντιστικτικής υφής, αυτοτελές κομμάτι για [εκκλησιαστικό] όργανο. Στην απλούστερη περίπτωση, το επιλεγμένο χορικό μέλος παρατίθεται ολόκληρο, ως αδιάλειπτο cantus firmus, στην υψηλότερη ή σε άλλη φωνή (στα ποδόπληκτρα ή, σπανιότερα, σε κάποια εσωτερική φωνή) και συνοδεύεται από τις υπόλοιπες φωνές με αλλεπάλληλες μιμήσεις μίας χαρακτηριστικής φιγούρας ή μοτίβου, άλλοτε αναγόμενου στο cantus firmus και άλλοτε πάλι ανεξάρτητου από αυτό. Συχνά, όμως, ανάμεσα στις επιμέρους φράσεις του μέλους μεσολαβούν ελεύθερα περάσματα ("ιντερλούδια") ή αλληλεξαρτώμενα ritornelli, είτε – ακόμη συχνότερα (σε χορικά πρελούδια που ορισμένοι διακρίνουν ως ειδικότερη υποκατηγορία υπό την ονομασία "χορικό ricercare") – η κεφαλή της εκάστοτε μελωδικής φράσεως αναπτύσσεται εν συντομία υπό τύπον fugato μεταξύ των συνοδευτικών φωνών προτού παρατεθεί ως cantus firmus από την κύρια φωνή (με παράλληλη διατήρηση ή διακοπή και αντικατάσταση της προηγούμενης "προπαρασκευαστικής" φουγκοειδούς διαδικασίας από απλούστερες μιμήσεις στις υπόλοιπες φωνές). Σε άλλες πάλι περιπτώσεις, το χορικό μέλος παρατίθεται παράλληλα σε δύο φωνές υπό μορφήν κανόνος, παραλλάσσεται (διανθίζεται) με την τεχνική της diminutio και ενίοτε εξυφαίνεται περαιτέρω (κατά τρόπον ελεύθερο και σε μικρότερη ή μεγαλύτερη έκταση) ή ακόμη αφομοιώνεται πλήρως, παραπέμποντας πλέον σε συγκεκριμένα υφολογικά συμφραζόμενα (όπως π.χ. σε μία τρίο-σονάτα).

Επιπλέον, οι παραπάνω τεχνικές εφαρμόζονται – κατά το μάλλον ή ήττον – και σε φωνητικές επεξεργασίες χορικών μελών που απαντούν τόσο σε χορωδιακά όσο και σε σολιστικά μέρη στο πλαίσιο καντατών, ως επί το πλείστον. Από την άλλη πλευρά, οι φράσεις ενός χορικού μέλους μπορούν απλώς να παρατίθενται κατά διαστήματα, ενσωματωμένες σε μία άλλη, ήδη ολοκληρωμένη αφ' εαυτής μορφή στο πλαίσιο μίας άριας, ενός ντουέττου, μίας φούγκας κ.λπ.

Άλλες μορφές επεξεργασίας ενός χορικού μέλους για όργανο περιλαμβάνουν επίσης την χορική φούγκα / φουγκέττα, το χορικό πρελούδιο "συνδυαστικού τύπου" (που καλλιεργείται πρωτίστως από τον Johann Pachelbel και έγκειται στην συνένωση μίας εναρκτήριας χορικής φουγκέττας με μία επεξεργασία τύπου cantus firmus ολόκληρου του μέλους στην συνέχεια), την χορική παρτίτα (ή μία σειρά παραλλαγών επάνω σε ένα χορικό μέλος) και την χορική φαντασία.

χορωδιακό

Αυτοτελές φωνητικό κομμάτι αλλά και μέρος ή διακριτή ενότητα στο πλαίσιο ευρύτερου φωνητικού ή σκηνικού έργου, που προορίζεται ειδικότερα για *ανδρική* (από δίφωνη έως τετράφωνη), *γυναικεία* (συνήθως τρίφωνη, ειδάλλως δίφωνη), *μεικτή* (τετράφωνη ή για πέντε και περισσότερες φωνές), *διπλή* / *τριπλή* κ.ο.κ. (απαρτιζόμενη από επιμέρους σύνολα χορωδών) ή *παιδική χορωδία* (συνήθως δίφωνη, αλλά και τρίφωνη ή μονόφωνη), a cappella ή με οργανική συνοδεία. Σε είδη όπως η

καντάτα και το ορατόριο, ένα *χορωδιακό* δεν πρέπει να συγχέεται με το *χορικό*, ακόμη κι αν παρουσιάζεται υπ' αυτόν τον τίτλο, δηλώνοντας την συνθετική του βάση!

χρονική αγωγή (tempo)

Η ταχύτητα της διαδοχής των σταθερών παλμών στους οποίους υποδιαιρείται περιοδικά ο χρόνος προκειμένου να καταστεί αντιληπτός και αξιοποιήσιμος από μουσικής πλευράς. Από τον 17ο αιώνα άρχισαν να χρησιμοποιούνται λεκτικές *ενδείξεις χρονικής αγωγής* κατά προσέγγιση, όπως π.χ. Allegro, Andante, Adagio κ.ο.κ. (στις οποίες αργότερα προστίθενται κατά βούληση και ποικίλες *ερμηνευτικές ενδείξεις*, όπως π.χ. *espressivo, cantabile, con fuoco* κ.λπ.), ενώ από τις αρχές του 19ου αιώνος γίνεται όλο και πιο συχνή – συμπληρωματική, ως επί το πλείστον, παρά αποκλειστική – αναφορά και σε *μετρονομικές ενδείξεις*, οι οποίες επιχειρούν να προσδιορίσουν με απόλυτη ακρίβεια τον επιθυμητό αριθμό των παλμών (των *χρόνων* ενός μέτρου, εκφρασμένων με την βοήθεια μίας βασικής ρυθμικής αξίας) ανά λεπτό της ώρας: π.χ. 120 τέταρτα ανά λεπτό ή 80 παρεστιγμένα όγδοα ανά λεπτό κ.ο.κ.). Από την παραπάνω πρακτική προέκυψε πιθανότατα και η εσφαλμένη αντίληψη περί "~~ρυθμικής αγωγής~~", η οποία συγχέει την σχετική / αναλογική διάρκεια των ποικίλων ρυθμικών αξιών που εμφανίζονται και εκδηλώνονται στην μουσική επιφάνεια με το μικρότερο ή μεγαλύτερο χρονικό διάστημα που απαιτείται κατά περίπτωση για την απόδοση / ερμηνεία τους σε πιο γοργή ή πιο αργή χρονική αγωγή.

χτύπος

Ιδιαίτερα ατυχής απόδοση του αγγλικού όρου *beat* για τον παλμό / χρόνο ενός μέτρου.

ψευδής επαναφορά → βλ. επαναφορά: ψευδής

ψευδής επανέκθεση

Μία απόπειρα έναρξης της επανεκθέσεως μίας τριμερούς μορφής σονάτας ή μίας μορφής σονάτας-ρόντο με την διπλή επαναφορά του επικεφαλής μορφώματος του κυρίου θέματος στην κύρια τονικότητα, που εν πρώτοις φαίνεται να σηματοδοτεί και το πέρας της προηγούμενης ενότητος της επεξεργασίας· ωστόσο, αυτή η παράθεση της έναρξης του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα διακόπτεται έπειτα από λίγο και η επεξεργασία συνεχίζεται μέχρις ότου οδηγήσει στην *πραγματική επανέκθεση*, με την επανεμφάνιση του κυρίου θέματος στην κύρια τονικότητα! Κατά συνέπειαν, η προηγούμενη διπλή επαναφορά αποδεικνύεται πρόωρη και πλεοναστική, συνιστώντας ένα εμβόλιμο τμήμα στο πλαίσιο της επεξεργασίας, του οποίου η δυνάμει επανεκθεσιακή λειτουργία ακυρώνεται αναδρομικά από την επόμενη διπλή επαναφορά, που φέρνει όντως και την έναρξη της επανεκθέσεως.

Το φαινόμενο της ψευδούς επανεκθέσεως βρίσκει σπανιότατη εφαρμογή στο ρεπερτόριο, παρά το γεγονός ότι ο όρος αυτός έχει πολλάκις χρησιμοποιηθεί καταχρηστικώς από διάφορους θεωρητικούς για την περιγραφή άλλων συνθετικών διαδικασιών, όπως για την παράθεση του κυρίου θέματος εντός της επεξεργασίας είτε στην κύρια τονικότητα (στο πλαίσιο μίας ευρύτερης αλυσιδοποίησής του) είτε σε άλλη συγγενική τονικότητα (όπως π.χ. στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας) ή για την θεματική / μοτιβική του προαναγγελία κατά την διάρκεια ενός συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση. Σημειωτέον, επίσης, ότι η ψευδής επανέκθεση αποτελεί μία εγγενώς διαφορετική – καίτοι αρκετά παρεμφερή – διαδικασία από την ψευδή επαναφορά, με την οποίαν επίσης συγχέεται κατά τρόπον εσφαλμένο! Βλ. περαιτέρω Hepokoski & Darcy, 2006: 221-228 (*false recapitulation*), σε αντιδιαστολή με Caplin, 1998: 159, 238 αλλά και 277 (σημ. 58).

ψευδής κατακλείδα / καταληκτική προέκταση

Μία οιονεί καταληκτική προέκταση ενός δεδομένου (προηγούμενου) τμήματος, η οποία ωστόσο αναδρομικά αποδεικνύεται ότι λειτουργεί περισσότερο ως βασική ιδέα ή εναρκτήριο μόρφωμα στο πλαίσιο του αμέσως επόμενου τμήματος. Η διαδικασία αυτή είναι συνήθης στην έναρξη μίας μεταβάσεως αλλά και ενός μεσαίου αντιθετικού τμήματος.

Κεφάλαιο 9: Λήμματα στο λατινικό αλφάβητο

Σύνοψη: *Στο παρόν κεφάλαιο παρατίθενται υπό μορφήν γλωσσαρίου ξένοι μουσικοί όροι που είναι απαραίτητοι για την μουσική ανάλυση και δη την δομική και την μορφολογική θεώρηση του συνολικού ρεπερτορίου της τονικής μουσικής, ως επί το πλείστον, δηλαδή αυτού που εκτείνεται χρονικά από τον 17ο αιώνα μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνος (καίτοι δεν απουσιάζουν και περιστασιακές προεκτάσεις προς το παλαιότερο ρεπερτόριο του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης). Παρ' όλα αυτά, οι έννοιες που συγκαταλέγονται εδώ υπό μορφήν περιεκτικών και στενά αλληλεξαρτώμενων – μέσω πληθώρας παραπεμπτικών συνδέσμων – λημμάτων δεν εξαντλούνται σε τεχνικούς όρους της μουσικής θεωρίας, αλλά επεκτείνονται και σε πραγματεύσεις μουσικών ειδών καθώς και ευρύτερων ζητημάτων που είναι αναγκαίο να γνωρίζει κανείς προκειμένου να είναι σε θέση να αρθρώσει συγκροτημένο μουσικοθεωρητικό λόγο στην ελληνική γλώσσα.*

Προαπαιτούμενη γνώση: *Δεν υφίσταται, πέραν ίσως από ορισμένα στοιχεία που έχουν αναφερθεί στο πρώτο μέρος του συγγράμματος (κεφάλαια 1-6) καθώς και στα κεφάλαια 7 και 8.*

Πρακτική συμβουλή: *Οι ενεργοί σύνδεσμοι οδηγούν απευθείας σε άλλα λήμματα του γλωσσαρίου. Για επιστροφή στο εκάστοτε προηγούμενο λήμμα (ήτοι στην αμέσως προηγούμενη προβολή), πιέστε μαζί τα πλήκτρα Alt + αριστερό βέλος.*

a cappella

Ο όρος αυτός δηλώνει την μουσική εκτέλεση "κατά τον τρόπο του παρεκκλησιού" και αναφέρεται σε έργα που εκτελούνται από ένα αμιγώς φωνητικό σύνολο (απαρτιζόμενο είτε από χορωδούς είτε από μονωδούς / σολίστες) χωρίς συνοδεία οργάνων – καίτοι ενίοτε δεν αποκλείεται και η ad libitum σύμπραξη κάποιων οργάνων προς απλή υποστήριξη των φωνών (διπλασιάζοντας τα μέρη τους σε ταυτοφωνία).

accompagnato → βλ. ρετσιτατίβο

ad libitum

Ο προσδιορισμός ενός οιουδήποτε *προαιρετικού* στοιχείου σε μια παρτιτούρα, το οποίο δύναται να εκτελεσθεί ή να παραβλεφθεί "κατά βούλησιν". Συνήθως αφορά την συμμετοχή ενός ή περισσοτέρων οργάνων με συνοδευτικό / δευτερεύοντα ρόλο (πρβλ. απεναντίας obbligato), την δυνατότητα επανάληψης ή απαλοιφής ενός τμήματος είτε ενότητος (ή ακόμη και ενός ολόκληρου μέρους), την παρεμβολή ενός αυτοσχέδιου ή καταγεγραμμένου περάσματος προαιρετικού χαρακτήρος σε κάποιο σημείο της παρτιτούρας αλλά και την επιλογή ενός εναλλακτικού ("ossia") περάσματος – τεχνικά ευκολότερου ή δυσκολότερου – που παρέχεται για το ίδιο χωρίο. Ενίοτε, ο ίδιος αυτός όρος χρησιμοποιείται ακόμη αντί του *tempo rubato* ή του *a piacere*, για την προσωρινή χαλάρωση της δεδομένης χρονικής αγωγής και την εκτέλεση ενός χωρίου με επιβραδύνσεις είτε επιταχύνσεις που γίνονται ελεύθερα, κατά το γούστο του εκτελεστή, για εκφραστικούς λόγους.

alla turca → βλ. ύφος / ιδίωμα / τεχνοτροπία

allemande / allemanda

Γερμανικός χορός (όπως δηλώνει και η ίδια η ονομασία του), σχετικά αργής έως μέτριας χρονικής αγωγής και σε μέτρο που αρχικά ήταν δίσημο (2/2) αλλά κατά τον 17ο και 18ο αιώνα τυποποιήθηκε σε τετράσημο (4/4), με έναρξη από άρση ενός χρόνου ή ακόμη βραχύτερη αλλά και κάποιαν έμφαση σε παρεστιγμένες ρυθμικές φιγούρες. Όντας σε μορφή σουΐτας, η *allemande* αποτελεί τον πρώτο από τους παγιωμένους χορούς που εμφανίζονται στο είδος της σουΐτας του μπαρόκ. Στο ιταλικό ρεπερτόριο της ιδίας περιόδου, μία *allemanda* μπορεί ωστόσο να είναι όχι μόνον αργής αλλά και γοργής χρονικής αγωγής, ξεκινώντας μάλιστα ακόμη και από μετρική θέση.

alternativo → βλ. trio

aria

Κατά την περίοδο του μπαρόκ, η *aria* στην ενόργανη μουσική (εν αντιθέσει με την συνώνυμή της φωνητική *άρια*) δηλώνει μία γραμμή μπάσσου με σαφές αρμονικό περίγραμμα, σε δομή περιόδου ή σε διμερή δομή, που χρησιμεύει ως θέμα για μια μορφή παραλλαγών ή διαμορφώνει ένα σύντομο χορευτικό κομμάτι, είτε ανεξάρτητο είτε ενταγμένο σε μία ευρύτερη σουΐτα. Πολλές τέτοιες arie διαδίδονταν μάλιστα ευρέως στην εποχή τους υπό κάποια χαρακτηριστική ονομασία, όπως π.χ. “Romanesca”, “Spagnoletta”, “Folia” κ.ά. Παράλληλα όμως με την αξιοποίηση των τυποποιημένων αυτών ρυθμικομελωδικών θεμάτων, οι συνθέτες έγραφαν και νέα ανάλογα κομμάτια χαρακτήρος που αποκαλούνταν ομοίως *arie*.

arioso

Φωνητικό ιδίωμα “εν είδει άριας”, που τοποθετείται ανάμεσα στην τραγουδιστή απαγγελία (βλ. ρετσιτατίβο) και στην πλήρη μελωδική / λυρική αλλά και μορφολογική ανάπτυξη μιας γνήσιας άριας. Εξαιτίας αυτής της ενδιάμεσης και όχι απόλυτα προσδιορίσιμης φύσεώς του, ένα arioso εμφανίζεται πολύ περιστασιακά ως αυτόνομο μέρος ή διακριτή ενότητα στο πλαίσιο μίας όπερας ή άλλης φωνητικής σύνθεσης, δηλώνοντας κατά κανόνα μία σύντομη ή όχι ιδιαίτερα ανεπτυγμένη άρια· αντίθετα, είθισται είτε να ενσωματώνεται σε ρετσιτατίβα, διευρύνοντας και εμπλουτίζοντάς τα με περισσότερο λυρικά περάσματα, είτε να παρεμβάλλεται σε άριες, με την μορφή πιο ελεύθερων αλλά και κάπως περισσότερο απαγγελτικού ύφους τμημάτων.

attacca → βλ. κυκλική μορφή / κυκλικό έργο

basso continuo

Το *συνεχές βάσιμο* είναι μία γραμμή ενόργανου μπάσσου που – όπως δηλώνει και η ονομασία του – διαμορφώνει το αδιάλειπτο υπόβαθρο όλης της σύνθεσης, ενώ πέραν της μελωδικής του εκτέλεσης οφείλει παράλληλα να “υλοποιείται” και σε αρμονικό επίπεδο, λειτουργώντας ως εφαλτήριο για έναν αυτοσχεδιασμό συγχορδιακής υφής. Η πρακτική αυτή άρχισε να εφαρμόζεται κατά τα τέλη του 16ου αιώνος παρέχοντας την αναγκαία συνοδεία στο νέο μονωδιακό ύφος της εποχής, για να επεκταθεί εν συνεχεία σε κάθε είδος – φωνητικής και ενόργανης – σύνθεσης κατά την περίοδο του μπαρόκ και να εγκαταλειφθεί σταδιακά μόλις κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος. Κατά την διάρκεια του 17ου αιώνος, εξ άλλου, κάνουν την εμφάνισή τους με ολοένα και μεγαλύτερη συχνότητα ορισμένα αριθμητικά ψηφία και αλλοιώσεις κάτω από επιλεγμένους φθόγγους της γραμμής του μπάσσου, που υποδηλώνουν στενογραφικά την εκάστοτε επιθυμητή συγχορδία· αυτό το σύστημα *σημειογραφίας του basso continuo* αναπτύχθηκε ακόμη πιο συστηματικά κατά τον 18ο αιώνα και εν μέρει επιβιώνει μέχρι σήμερα, έχοντας αφομοιωθεί – από τα μέσα του 19ου αιώνος –

στους συμβολισμούς των συγχορδιών που χρησιμοποιούνται στην μουσική θεωρία και ειδικότερα στην αρμονία.

Για την υλοποίηση του basso continuo, στην πράξη απαιτούνται τουλάχιστον δύο διαφορετικά όργανα: ένα ή περισσότερα "μονοφωνικά" / "μελωδικά" όργανα για την απλή αναπαραγωγή της μελωδικής του γραμμής (π.χ. violone, τσέλλο, φαγγότto κ.ά.) και οπωσδήποτε ένα ακόμη ή περισσότερα "πολυφωνικά" όργανα για την ανάπτυξη των συγχορδιών επάνω από την δεδομένη αυτή γραμμή μπάσσου (συνήθως χρησιμοποιείται οποιοδήποτε πληκτροφόρο είτε κάποιο από τα όργανα της οικογένειας του λαούτου, ενίοτε μία άρπα κ.ά.).

bourrée

Γαλλικός χορός, μέτριας έως σχετικά γοργής χρονικής αγωγής και σε δίσημο μέτρο (2/2), με έναρξη από άρση μισού χρόνου (δηλαδή ενός τετάρτου) και χαρακτηριστικά ζεύγη ογδόων στα ασθενέστερα μέρη είτε συγκοπές στο μέσον του μέτρου. Μία τυποποιημένη κατ' αυτόν τον τρόπο *bourrée* παρουσιάζεται συχνά σε σουΐτες του μπαρόκ (ως "Galanterie"), όντας σε μορφή μενουέττου ή ροντώ.

cadenza → βλ. καντέντσα

cantus firmus

Ως *σταθερό μέλος* νοείται μία δεδομένη μελωδία (συνήθως θρησκευτικής, συχνά όμως και κοσμικής προελεύσεως), η οποία λαμβάνεται ως δάνεια και παρατίθεται – αυτούσια ή παρηλλαγμένη, πλήρης ή περικεκομμένη – σε μια φωνή ως βάση για την κατασκευή μίας νέας πολυφωνικής συνθέσεως. Περαιτέρω, ως cantus firmus μπορεί ενίοτε να λειτουργήσει και μία πρωτότυπη μελωδία, εφ' όσον αξιοποιηθεί συνθετικά κατά τρόπον ανάλογο στην πορεία ενός έργου (όπως π.χ. στο πλαίσιο μίας μορφής παραλλαγών ή μίας κυκλικής μορφής κ.ά.). Πρβλ. ακόμη cantus planus.

cantus planus

Η έννοια του *απλού μέλους* αναφέρεται κατ' αρχήν σε εκκλησιαστικές μελωδίες – σαν κι αυτές που συγκροτούν, φέρ' ειπείν, το ρεπερτόριο του γρηγοριανού μέλους – οι οποίες στερούνται καθορισμένου ρυθμού και παραδίδονται μόνο με φθόγγους ισόχρονης αξίας. Πέραν τούτου όμως, ο όρος *cantus planus* μπορεί να χρησιμοποιείται και γενικότερα για κάθε cantus firmus, ανεξαρτήτως προελεύσεως, το οποίο εκφέρεται με φθόγγους μεγάλης και αδιαφοροποίητης ρυθμικής αξίας σε μία αντιστικτική σύνθεση.

canzon(a)

Είδος της ενόργανης μουσικής, το οποίο αρχικά, κατά τον 16ο αιώνα, συνίστατο στην μεταγραφή ενός κοσμικού πολυφωνικού τραγουδιού σε γαλλικό κείμενο ("chanson") για λαούτο, πληκτροφόρο ή οργανικό σύνολο· σύντομα, ωστόσο, η πρακτική αυτή εξελίχθηκε προς περισσότερο ανεπτυγμένες ενόργανες επεξεργασίες του υλικού των πρότυπων φωνητικών συνθέσεων και εν τέλει οδήγησε στην δημιουργία καινούργιων κομματιών, ανάλογης πολυφωνικής υφής και παρατακτικής οργάνωσης, τα οποία δεν διέφεραν ουσιαστικά από τα συναφή ricercari, καπρίτσια και φαντασίες της ύστερης Αναγέννησης. Στην διακριτή παράδοση της canzon(a) για ενόργανα σύνολα που αναπτύσσεται κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου και έως τις αρχές του 17ου αιώνος, προσέτι, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στον αντιφωνικό ("πολυχορικό") χειρισμό δύο ή ακόμη και τριών επιμέρους ομάδων οργάνων. Από την άλλη πλευρά, στο ρεπερτόριο για πληκτροφόρα όργανα, η canzon(a) εμφανίζεται από τις αρχές του 17ου αιώνος πρωτίστως ως πολυτμηματικό κομμάτι, όπου η μορφή της φούγκας

συνδυάζεται κατά τρόπον προνομιακό με την αρχή της παραλλαγής (και δη της θεματικής μεταμόρφωσης): το επικεφαλής θέμα (soggetto) παρουσιάζεται τροποποιημένο από ενότητα σε ενότητα, προσαρμοζόμενο κάθε φορά σε διαφορετικό μέτρο και παραπέμποντας κατά κανόνα σε ποικίλους τυποποιημένους χορευτικούς ρυθμούς της εποχής. Η καλλιέργεια αυτού του ξεχωριστού τύπου της canzon(a) εκτείνεται μέχρι τις αρχές του 18ου αιώνος, αν και μετά τα μέσα του 17ου αιώνος ο ίδιος όρος (όπως ενίοτε και το υποκοριστικό του “canzonetta”) αποδίδεται πλέον εξίσου και σε συντομότερες συνθέσεις που ανήκουν εξ ολοκλήρου στο είδος της φούγκας.

capriccio → βλ. καπρίτσιο

cassation → βλ. divertimento

chaconne / ciacona ή ciaccona → βλ. πασσακάλια / σακόν

choral → βλ. χορικό

coda

Μία καταληκτική / επιλογική ενότητα που έρχεται να προστεθεί προαιρετικά σε μία ήδη ολοκληρωμένη μουσική μορφή ιδίως από την δεκαετία του 1770 και έπειτα (πρβλ. καταληκτική περιοχή / καταληκτικό τμήμα / κατακλείδα / καταληκτική προέκταση ως προς την αντίστοιχη δομική λειτουργία σε μικροδομικό επίπεδο). Σε μία μορφή σονάτας, ειδικότερα, η coda ακολουθεί την επανέκθεση ή την δεύτερη ενότητα (στον διμερή τύπο σονάτας), εντασσόμενη στην δεύτερη μακροδομική επανάληψη ή επισυναπτόμενη αμέσως μετά από αυτήν. Η έναρξη της coda είθισται να πραγματοποιείται με μία χαρακτηριστική αναδρομή στο κύριο θέμα (ή ενδεχομένως και στην εισαγωγή), με την οποίαν ανοίγει μία τελευταία θεματική ανακύκληση που μπορεί να είναι ημιτελής ή ακόμη και πλήρης. Εναλλακτικά, η αρχή της coda δύναται επίσης να παραπέμπει στην αρχή της επεξεργασίας, σηματοδοτώντας την διαμόρφωση μίας ευρύτερης θεματικής διαδοχής ανά ζεύγη ενοτήτων (ήτοι της εκθέσεως από κοινού με την επεξεργασία και της επανεκθέσεως από κοινού με την coda, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά μία τριμερή μορφή σονάτας)· ανάλογο όμως αποτέλεσμα προσδίδει και η πιθανή ανάκληση εντός της coda ενός (νέου) θέματος, το οποίο νωρίτερα έχει παρουσιασθεί μονάχα στο πλαίσιο της επεξεργασίας. Από την άλλη πλευρά, η εμφάνιση άλλου θεματικού υλικού – απ’ όλα όσα έχουν ήδη συμπεριληφθεί στην έκθεση και την επανέκθεση – στην έναρξη της coda είναι σπανιότερη, εξίσου όπως και ενός ολοκαίνουργιου θέματος σε οποιοδήποτε σημείο της (αν και το τελευταίο καθίσταται αρκετά συχνότερο σε τελικά μέρη ευρύτερων έργων και δη κατά τον 19ο αιώνα, όπου η coda αποβλέπει πλέον πρωτίστως στην διαμόρφωση ενός επιλόγου στην συνολική σύνθεση). Τέλος, η coda έχει σε αρκετές περιπτώσεις την δυνατότητα να λειτουργήσει και αντισταθμιστικά προς την επανέκθεση (ή την δεύτερη ενότητα μίας διμερούς μορφής σονάτας), είτε ανακαλώντας κάποιο θέμα (όπως π.χ. από την κύρια περιοχή ή την μετάβαση της εκθέσεως) που για οποιονδήποτε λόγο δεν συμπεριελήφθη νωρίτερα στην τελευταία από τις βασικές ενότητες της μορφής, είτε επισφραγίζοντας πτωτικά ή αποκαθιστώντας καθ’ ολοκληρίαν την κύρια τονικότητα σε περίπτωση που η προηγηθείσα επανέκθεση έχει ολοκληρωθεί “χωρίς τονική λύση / επίλυση”. Βλ. περαιτέρω Caplin, 1998: 179-191 αλλά και Hepokoski & Darcy, 2006: 281-288.

Σε παρατακτικές μορφές που αποπερατώνονται με μία τελική επαναφορά του κυρίου θέματος, η coda ξεκινά συνήθως είτε ανακαλώντας θεματικό υλικό των ενδιάμεσων επεισοδίων (είτε trio) που έχουν προηγηθεί είτε εισάγοντας νέο – κατά το μάλλον ή ήττον – υλικό ή, έστω, παράγωγο του κυρίου θέματος (σαφείς αναδρομές στο οποίο μπορούν κάλλιστα να γίνουν κατόπιν ακόμη και σε συνδυασμό με άλλο θεματικό υλικό). Και εν τοιαύτη περιπτώσει, πάντως, είναι πιθανόν η coda να λειτουργήσει ουσιωδώς συμπληρωματικά προς την υπόλοιπη μορφή, παρέχοντας π.χ. την δέουσα

ολοκλήρωση σε μία θεματική ιδέα που νωρίτερα είχε απομείνει ημιτελής ή προάγοντας την ελεύθερη και ενδελεχή ανάπτυξη του διαθέσιμου θεματικού υλικού (ιδίως σε μία αυστηρά οριοθετημένη μορφή παραλλαγών) κ.ο.κ. Στο πλαίσιο ενός ευρύτερου έργου σε κυκλική μορφή, εξ άλλου, η coda του τελικού μέρους δύναται προσέτι να ανακαλέσει εμφαντικά την αρχή ή το τέλος του εναρκτήριου μέρους είτε άλλα χαρακτηριστικά χωρία ή θεματικές ιδέες από προηγούμενα μέρη. Τέλος, από εκφραστικής επόψεως, η coda ενός μεμονωμένου μέρους όπως και ενός ολόκληρου έργου μπορεί εν γένει να αποτελέσει ένα ξεχωριστό πεδίο "αποθέωσης", "κορύφωσης" / "επιστεγάσματος", "αίσιου τέλους", "τραγικής έκβασης", "παραίτησης" κ.ο.κ.

coda-rhetoric interpolation (CRI)

Σύμφωνα με τους Hepokoski & Darcy (2006: 288-292), πρόκειται για ένα "εμβόλιμο τμήμα (με ρητορική) τύπου coda", δηλαδή για ένα τμήμα του οποίου τα χαρακτηριστικά παραπέμπουν μεν σαφέστατα σε coda, αλλά το ίδιο εμφανίζεται πρόωρα και σε μη ενδεδειγμένη θέση, ήτοι προς το τέλος της επανεκθέσεως ή της δεύτερης ενότητος μίας μορφής σονάτας, διακόπτοντας προσωρινά την υπό εξέλιξη θεματική ανακύκληση στο πλαίσιο της τελικής αυτής ενότητος – στην οποίαν εν τέλει και εντάσσεται, διευρύνοντάς την – αντί να προστεθεί μετά το πέρας της (έχοντας δηλαδή την αναμενόμενη θέση και λειτουργία στην συνολική μορφή). Με άλλα λόγια, ένα *εμβόλιμο τμήμα τύπου coda* λειτουργεί πάντοτε ως υποκατάστατο μίας coda και όχι σε συνδυασμό με αυτήν.

Το ίδιο φαινόμενο βρίσκει σπανιότερα εφαρμογή και στο πλαίσιο της τελικής επαναφοράς του κυρίου θέματος σε μια παρατακτική μορφή.

comes

Ο λατινικός όρος για την απάντηση στην θεωρία περί φούγκας. Πρβλ. dux.

concertino → βλ. κοντσέρτο, περαιτέρω όμως και Konzertstück

concerto grosso

Τύπος κοντσέρτου της εποχής του μπαρόκ, με περιστασιακές αναβιώσεις και κατά τον 20ό αιώνα.

concertone

Τίτλος που αποδίδεται πολύ περιστασιακά στην Ιταλία και την Αυστρία μετά τα μέσα του 18ου αιώνος σε έργα του είδους του κοντσέρτου που έχουν παρόμοια χαρακτηριστικά με τον τύπο της sinfonia / symphonie concertante.

contredanse / Contretanz

Γαλλικός χορός που γνώρισε πολύ μεγάλη δημοτικότητα κατά τον 18ο και έως τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνος. Η ονομασία του αποτελεί παραφθορά του αγγλικού *country dance* και στα ελληνικά αποδίδεται ως *χωριάτικος* [*αντικριστός*] *χορός* (όχι ως ~~αντίχορος~~!). Όντας γοργής χρονικής αγωγής και σε δίσημο μέτρο – απλό (2/4) ή σύνθετο (6/8) – με έναρξη είτε από θέση είτε από άρση (ενός χρόνου ή μόνο μισού), προσλαμβάνει μορφή μενουέττου και κυκλοφορεί κατά κανόνα σε συλλογές.

couplet

Ένα επεισόδιο το οποίο εναλλάσσεται με το κύριο θέμα (refrain) στο πλαίσιο μίας μορφής ροντώ. Καλό είναι πάντως να αποφεύγεται η χρήση του όρου αυτού σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη μορφή της ενόργανης μουσικής, όπως π.χ. για τα επεισόδια μίας μορφής ρόντο κ.ά.

Στην φωνητική μουσική (σε σολιστικά / χορωδιακά τραγούδια αλλά και σε άριες στροφικής μορφής), ο ίδιος όρος αναφέρεται σε ένα τμήμα ή ενότητα, την "στροφή", η οποία εναλλάσσεται τακτικά με την "επωδό" (*refrain*), εκφέροντας κάθε φορά διαφορετικό κείμενο και έχοντας παράλληλα διαφορετικό μουσικό περιεχόμενο από εκείνη.

courante / corrente

Γαλλικός αλλά και ιταλικός χορός που καλλιεργήθηκε κυρίως κατά την περίοδο του μπαρόκ. Η γαλλική *courante* είναι σχετικά γοργής χρονικής αγωγής και σε τρίσημο μέτρο (3/2), με έναρξη από άρση ενός χρόνου ή ακόμη βραχύτερη αλλά και συχνή χρήση ημιόλων στην εξέλιξή της. Από την άλλη πλευρά, η ιταλική *corrente* είναι ακόμη πιο γρήγορη καθώς και απλούστερη (ομοφωνικότερη) στην υφή της, γραμμένη επίσης σε τρίσημο μέτρο – αλλά εκφρασμένο με μικρότερες ρυθμικές αξίες (τουτέστιν ως 3/4 ή 3/8) – και διαθέτει ανάλογη έναρξη από άρση. Όντας σε μορφή σουΐτας, μία courante ή corrente αποτελεί τον δεύτερο από τους παγιωμένους τυποποιημένους χορούς που εμφανίζονται στο είδος της σουΐτας του μπαρόκ.

da capo

Η επαναφορά "από την κεφαλή / αρχή" ολόκληρης της εναρκτήριας ενότητος μίας μορφής μενουέττου / scherzo ή μίας άριας da capo, του εναρκτήριου ritornello – με λειτουργία πλέον καταληκτικού ritornello – στο κλείσιμο μίας μορφής ritornello ή του επικεφαλής θέματος στο τέλος μίας μορφής παραλλαγών αλλά και του κυρίου θέματος στο τέλος ή ακόμη και στο εσωτερικό μίας μορφής ρόντο ή ροντώ. Συνήθως η επαναφορά αυτή δεν καταγράφεται εκ νέου στην παρτιτούρα, εκτός κι αν προβλέπονται κάποιες μεταβολές / τροποποιήσεις (όπως π.χ. η παράλειψη τυχόν μικροδομικών επαναλήψεων ή παραλλαγές σε επίπεδο μελωδικό, ρυθμικό, αρμονικό, δυναμικό, ενορχηστρωτικό, υφολογικό ή δομικό). Ενίοτε, προβλέπεται επίσης η da capo (άμεση) επανάληψη ενός ολόκληρου μέρους ή ακόμη και η επαναφορά του έπειτα από την μεσολάβηση ενός ή περισσοτέρων άλλων μερών στο πλαίσιο ενός ευρύτερου (κυκλικού) έργου. Βλ. ακόμη κορώνα και dal segno.

dal segno

Η παραπομπή σε ένα προγενέστερο σημείο επί της παρτιτούρας, όπου έχει τεθεί ένα διακριτικό σημάδι (𝄋), για την αυτούσια επανάληψη ή την επαναφορά ενός τμήματος ή μίας ενότητος (συνήθως της εναρκτήριας) "από το σημάδι" αυτό και πέρα – κατά κανόνα "μέχρι το τέλος" / "al fine", δηλαδή ένα άλλο σημείο που φέρει την ανάλογη λεκτική ένδειξη ή απλώς μία κορώνα. Συχνά, η ένδειξη "dal segno" αντικαθιστά την ένδειξη "da capo" προκειμένου η επαναφορά της πρώτης ενότητος (ή μόνο του αρχικού τμήματος) ενός μέρους να ξεκινήσει παρακάμπτοντας τα αρχικά μέτρα (βλ. εν προκειμένω και μορφή άριας da capo).

Deutscher [Tanz] → βλ. βαλς

diminutio

Η τεχνική της παραλλαγής μίας δεδομένης μελωδίας με την χρήση ξένων (διαβατικών, ποικιλματικών, καθυστερήσεων, επερείσεων, προηγήσεων, εκφυγών) αλλά και επαναλαμβανόμενων

φθόγγων μικρότερης ρυθμικής αξίας. Η σταδιακή ρυθμική επιτάχυνση από παραλλαγή σε παραλλαγή με την τεχνική της *diminutio* (π.χ. από τέταρτα σε όγδοα, κατόπιν σε τρίηχα ογδόων, σε δέκατα-έκτα κ.ο.κ.) – αλλά και με την προσαρμογή της ίδιας διαδικασίας στις συνοδευτικές φωνές αντί επί της πρότυπης μελωδίας – συνιστά διαχρονικά την πλέον τυπική και διαδεδομένη πρακτική για την οργάνωση μίας μορφής παραλλαγών.

divertimento

Είδος της ενόργανης μουσικής της κλασσικής περιόδου, *ψυχαγωγικής* λειτουργίας – όπως η ίδια η ονομασία του φανερώνει – και προοριζόμενο για πληκτροφόρο (με ή χωρίς συνοδεία άλλων οργάνων), ποικίλα σύνολα μουσικής δωματίου για έγχορδα ή πνευστά (Harmoniemusik) αλλά και μεικτά, είτε ακόμη για ορχήστρα. Τα έργα αυτού του είδους παρουσιάζονται υπό ποικίλες ονομασίες, οι οποίες σε πολλές περιπτώσεις εναλλάσσονται μεταξύ τους κατά βούλησιν ή υποκαθίστανται προοδευτικά από τους όρους σονάτα, ντούο, τρίο, κουαρτέττο, κουϊντέττο, σεξτέττο, σεπτέττο, οκτέττο κ.λπ.

Ο όρος *divertimento* είναι ο συχνότερα απαντώμενος στο ρεπερτόριο και δη σε έργα γραμμένα για μικρότερα σύνολα. Ένα τέτοιο έργο μπορεί να αποτελείται από ένα έως τέσσερα μέρη κατά τις προδιαγραφές του είδους της σονάτας, με ιδιαίτερη έμφαση σε διαδοχές δύο και τριών μερών που περιλαμβάνουν μενουέττο παρά αργό μέρος (π.χ. γρήγορο – μενουέττο – γρήγορο μέρος) αλλά και τελικό μέρος αργής έως μέτριας χρονικής αγωγής σε μορφή παραλλαγών· εξίσου χαρακτηριστική, όμως, είναι και η εμφάνιση πέντε και πλέον μερών σε ένα divertimento, εκ των οποίων τα δύο ή τρία συνιστούν μενουέττα που εμπεριέχουν συχνά δύο ή ακόμη και τρία trio το καθένα! Ο καθιερωμένος πενταμερής (αψιδωτός) τύπος divertimento αποτελείται από γρήγορο μέρος – μενουέττο (Ι) – αργό μέρος – μενουέττο (ΙΙ) – γρήγορο μέρος (με δυνατότητα περιστασιακής αντιμετάθεσης του κεντρικού αργού μέρους με το εναρκτήριο γρήγορο), ενώ στα έργα με έξι μέρη η προαναφερθείσα πρότυπη διάταξη διευρύνεται κατά κανόνα με ένα επιπρόσθετο αργό μέρος πριν από το πρώτο μενουέττο: γρήγορο – αργό – μενουέττο (Ι) – αργό – μενουέττο (ΙΙ) – γρήγορο μέρος· ωστόσο, οι παραπάνω τύποι διάρθρωσης αφήνουν σημαντικό περιθώριο για την εφαρμογή και ποικίλων άλλων, πιο περιστασιακών διατάξεων μερών και δη σε όσα έργα αποτελούνται από ακόμη περισσότερα μέρη. Επιπλέον, ένα εμβατήριο είθισται να εκτελείται στην αρχή αλλά και στο τέλος ενός divertimento, εμφανιζόμενο ενίοτε πλήρως ενσωματωμένο σε αυτό και αποτελώντας αυτόχρημα το εναρκτήριο είτε το τελικό μέρος του (παρ' όλα αυτά, πολλά ακόμη εμβατήρια που παραδίδονται ανεξάρτητα την ίδια εποχή εικάζεται ότι προορίζονταν για να εκτελούνται κατ' επιλογήν, πλαισιώνοντας ομοίως ένα divertimento). Μετά τον 18ο αιώνα, το είδος του divertimento αναβιώνει πολύ περιστασιακά, κυρίως στο ρεπερτόριο του 20ού αιώνος.

Η ενόργανη *σερενάτα* δηλώνει ένα αντίστοιχο έργο, ως επί το πλείστον γραμμένο για σύνολα πνευστών (Harmoniemusik) ή πλήρη ορχήστρα, που προοριζόταν για εκτέλεση σε ανοικτό χώρο ("υπό τον αίθριο ουρανό") μετά την δύση του ηλίου. Σε μεγάλες ορχηστρικές σερενάτες, αποτελούμενες από επτά και πλέον μέρη, είθισται να συνδυάζονται δύο με τρία μέρη αμιγώς συμφωνικά (στην αρχή και στο τέλος) και άλλα τόσα – αλλεπάλληλα εσωτερικά μέρη – εν είδει κοντσέρτου (συνήθως για βιολί και ορχήστρα) με δύο ή τρία μενουέττα, πλαισιωμένα, συν τοις άλλοις, από εμβατήρια· ο Wolfgang Amadeus Mozart, μάλιστα, αποσπούσε σε κάποιες περιπτώσεις επιλεγμένα μέρη από τέτοιες πολυμερείς σερενάτες του για να τα παρουσιάσει σε συναυλίες υπό τύπον συμφωνίας ή κοντσέρτου. Κατά τον 19ο αιώνα εμφανίζονται ορισμένες αναβιώσεις του είδους αυτού (σε έργα τύπου σουΐτας ή σονάτας, τα οποία όμως ουδόλως πλέον διαθέτουν την υφολογική πολλαπλότητα που χαρακτηρίζει τις μεγάλες ορχηστρικές σερενάτες του δευτέρου ημίσεως του 18ου αιώνος), ενώ παράλληλα η "σερενάτα" χρησιμοποιείται και ως τίτλος κομματιού χαρακτήρος (ή τραγουδιού· πρβλ. εν προκειμένω και το λήμμα σερενάτα).

Ενίοτε, μία ορχηστρική σερενάτα ή ένα divertimento για σύνολο εγχόρδων είτε πνευστών ονομαζόταν επίσης *cassation* είτε ακόμη αποκαλείτο *Finalmusik* / *Abschiedsmusik* (μουσική

“απόλυσης”, “καταληκτική” ή “αποχαιρετισμού”, αντίστοιχα), όταν η εκτέλεση ενός τέτοιου έργου σήμαινε την λήξη μίας δημόσιας ή ιδιωτικής τελετής.

Μουσική του αυτού είδους, προορισμένη όμως για εκτέλεση κατά τις βραδινές ώρες, προσδιορίζεται ακόμη ως *notturno* (“νυκτερινό”) ή μέσω κάποιου αντίστοιχου επιθετικού προσδιορισμού σε σύνθετες λέξεις και περιφράσεις (όπως π.χ. “Nachtmusik” / “νυκτερινή μουσική”, “serenata notturna” κ.λπ.). Ας διευκρινισθεί εδώ ότι το μεταγενέστερο *nocturne*, που αποδίδεται σε κομμάτια χαρακτήρος του 19ου αιώνος, δεν έχει καμμία συνάφεια με την παρούσα παράδοση.

Ο παλαιότερος όρος *παρτίτα*, τέλος, εξακολουθεί επίσης να χρησιμοποιείται μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος αντί του divertimento – ιδίως σε έργα γραμμένα για σύνολα πνευστών (Harmoniemusik) – μόνος του (ως “partie” / “Parthie” ή “partia” / “Parthia” και “partita”) αλλά και σε συνδυασμό με την έννοια της μουσικής που εκτελείται σε ανοικτό χώρο / πεδίο (“Feldpartita” / “Feldparthie” κ.λπ.).

double

Παραλλαγή ενός οιουδήποτε χορού ή άλλου μέρους σουΐτας κατά την περίοδο του μπαρόκ. Συνήθως παρουσιάζεται μία μονάχα τέτοια παραλλαγή αμέσως μετά τον χορό ή το κομμάτι χαρακτήρος που εκλαμβάνεται ως θέμα, ενίοτε όμως ακολουθεί και δεύτερη ή ακόμη περισσότερες *doubles*, συγκροτώντας έτσι μία μικρή μορφή παραλλαγών που εντάσσεται στο πλαίσιο μιας ευρύτερης σύνθεσης.

durchbrochene Arbeit

Τεχνική θεματικής ανάπτυξης που εφαρμόζεται από την κλασσική περίοδο και έπειτα, με τον διαμοιρασμό του βασικού μελωδικού υλικού σε δύο ή περισσότερες φωνές και την εξύφανσή του εν είδει πυκνού διαλόγου, που εμπλουτίζει ενορχηστρωτικά αλλά και προσδίδει μια πιο πολυφωνική, οιονεί αντιστικτική υφή στην σύνθεση.

dux

Ο λατινικός όρος για την αρχική εμφάνιση του θέματος (soggetto) στην θεωρία περί φούγκας. Πρβλ. comes.

Eingang

Ένα σύντομο αυτοσχέδιο (σπανίως καταγεγραμμένο) συνδετικό πέρασμα, το οποίο εμφανίζεται πρωτίστως – καίτοι όχι αποκλειστικά – στο είδος του κοντσέρτου για το σολιστικό όργανο (ή την ομάδα των σολιστικών οργάνων) και υποδεικνύεται με μία κορώνα που τίθεται ακριβώς πριν από την “είσοδο” (την επαναφορά) του κυρίου θέματος σε μία μορφή ρόντο, ροντώ ή σονάτας καθώς και σε οιανδήποτε μεικτή συναφή μορφή (ρόντο-σονάτα, ροντώ-σονάτα, σονάτα-ρόντο). Πρβλ. καντέντσα.

Empfindsamkeit → βλ. ύφος / ιδίωμα / τεχνοτροπία

Erinnerungsmotiv

Μία μελωδική ιδέα, θέμα ή χαρακτηριστικό μόρφωμα που παρουσιάζεται σε διαφορετικά σημεία στην εξέλιξη μίας όπερας του ύστερου 18ου αλλά και του μεγαλύτερου μέρους του 19ου αιώνος, λειτουργώντας ως ηχητική *υπόμνηση* ενός συγκεκριμένου δραματικού συμβάντος, καταστάσεως ή προσώπου. Σε αντίθεση με το μεταγενέστερο Leitmotiv, ένα “υπομνηστικό μοτίβο” παρατίθεται

κατά κανόναν αυτούσιο ή επουσιωδώς τροποποιημένο σε κάθε επανεμφάνισή του, χωρίς να αναπτύσσεται περαιτέρω.

forlane / forlana

Ιταλικός χορός, γοργής χρονικής αγωγής και σε σύνθετο δίσημο μέτρο (6/4), με έναρξη από σύντομη άρση και εμφαντική χρήση παρεστιγμένων ρυθμικών φιγούρων. Μία τυποποιημένη κατ’ αυτόν τον τρόπο *forlane* παρουσιάζεται ενίοτε σε σουΐτες του μπαρόκ (ως “Galanterie”), όντας σε μορφή σουΐτας, μενουέττου ή ροντώ.

fugato

Η επιλεκτική / αποσπασματική εφαρμογή τεχνικών που προσιδιάζουν σε μια μορφή φούγκας – πρωτίστως με αναφορά στην χαρακτηριστική οργάνωση που διέπει την έκθεσή της – στο πλαίσιο ενός τμήματος ή μιας ενότητος οιασδήποτε άλλης μορφής, ή ακόμη και ένα ολοκληρωμένο κομμάτι ή μέρος ευρύτερου έργου που είναι γραμμένο κατά τρόπον “φουγκοειδή”, παραπέμποντας δηλαδή ελεύθερα και αδρομερώς σε μία φούγκα, δίχως ωστόσο να εκπληρώνει τις συμβατικές δομικές της προδιαγραφές.

Galanterie

Ένα κομμάτι αβρού, ανάλαφρου ύφους, ανεξάρτητο ή ενταγμένο σε σουΐτα κατά το πρώτο ήμισυ του 18ου αιώνος. Πρόκειται, κατά κανόνα, για χορούς “της μόδας” (όπως π.χ. bourrée, forlane / forlana, gavotte / gavotta, loure, menuet / menuetto / minuetto, passepied, polonaise / polacca, rigaudon κ.ά.) ή παρεμφερή κομμάτια χαρακτήρος, με απλή και συμμετρική φραστική δομή, καθώς επίσης γραμμένα είτε σε μορφή μενουέττου (με μία ή δύο “parties”, δηλαδή είτε σε μία μόνον ενότητα, χωρίς trio, είτε σε τρεις ενότητες, με trio και da capo επαναφορά ολόκληρης της πρώτης “partie”) είτε σε μορφή ροντώ (“en rondeau”), στην συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων.

gavotte / gavotta

Γαλλικός χορός, κάπως γοργής χρονικής αγωγής και σε δίσημο μέτρο (2/2), με χαρακτηριστική έναρξη από άρση ενός ολόκληρου χρόνου (δηλαδή μισού μέτρου). Μία τυποποιημένη κατ’ αυτόν τον τρόπο *gavotte* – ενίοτε προσλαμβάνοντας και τα ειδικότερα χαρακτηριστικά μίας musette – παρουσιάζεται συχνά σε σουΐτες του μπαρόκ (ως “Galanterie”), όντας σε μορφή μενουέττου ή ροντώ. Παράλληλα, στο ιταλικό ρεπερτόριο κάνει προσέτι την εμφάνισή της μία *gavotta* ακόμη ζωηρότερης χρονικής αγωγής αλλά και με έναρξη από μετρική θέση. Η gavotte παρέμεινε ιδιαίτερα δημοφιλής μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος στον χώρο της (γαλλικής) όπερας, ενώ το ύφος της αφομοιώθηκε και σε πληθώρα έργων της ενόργανης μουσικής κατά την ίδια περίοδο.

gigue / giga

Χορός βρετανικής (ιρλανδικής ή σκωτσέζικης) προελεύσεως, ο οποίος κατά τον 17ο αιώνα τυποποιήθηκε και καλλιεργήθηκε διττώς με επίκεντρο την Γαλλία και την Ιταλία, έως ότου οι διαφορετικές αυτές παραδόσεις συγχωνεύθηκαν, κατά το μάλλον ή ήττον, στο ρεπερτόριο του 18ου αιώνος. Η γαλλική *gigue* είναι σχετικά γοργής χρονικής αγωγής και εμφανίζεται σε ποικίλα, συνήθως σύνθετα μέτρα, τα οποία κατά κανόναν αποτελούν παράγωγα ενός απλού τρίσημου (3/8, 6/8, 6/4, 9/16, 12/8 κ.ά.), ξεκινώντας είτε από σύντομη άρση είτε από θέση, ενώ χαρακτηρίζεται από έντονα παρεστιγμένο ρυθμό και κατά το μάλλον ή ήττον μιμητική / αντιστικτική υφή (η οποία ειδικά στο έργο του Johann Sebastian Bach καταλήγει τελικά να αφομοιώσει πλήρως τις προδιαγραφές

μιας μορφής φούγκας). Από την άλλη πλευρά, η ιταλική *giga* είναι πολύ πιο γοργή αλλά και ομοφωνικότερη ως προς την υφή της, ενώ παρουσιάζεται σχεδόν αποκλειστικά στο σύνθετο μέτρο των 12/8. Όντας σε μορφή σουΐτας, μία gigue ή giga αποτελεί τον τελευταίο από τους παγιωμένους χορούς που εμφανίζονται στο είδος της σουΐτας του μπαρόκ.

Harmoniemusik

Μουσική γραμμένη για υπαίθρια σύνολα πνευστών καθ' όλη την περίοδο του κλασσικισμού. Από τα μέσα έως τα τέλη του 18ου αιώνος, τα πιο συνηθισμένα σύνολα αποτελούνταν από ζεύγη φλάουτων ή όμποε ή αγγλικών κόρνων ή κλαρινέττων και κόρνων (κουαρτέττο), από ζεύγη όμποε ή κλαρινέττων και κόρνων συν ένα ή δύο φαγγότα (κουϊντέττο και σεξτέττο, αντίστοιχα), καθώς και από ζεύγη όμποε, αγγλικών κόρνων ή κλαρινέττων, κόρνων και φαγγόττων (οκτέττο)· μετά το 1780 όμως άρχισαν σταδιακά να προστίθενται και επιπλέον πνευστά όργανα (όπως αγγλικά κόρνα, φλάουτα, corni di bassetto κ.ά.) στα μεγαλύτερα από τα προαναφερθέντα σύνολα καθώς και να πολλαπλασιάζονται τα ήδη υφιστάμενα όμποε, κλαρινέττα, κόρνα και φαγγόττα, οδηγώντας έτσι, στις αρχές του 19ου αιώνος πλέον, στην σύσταση των πολυμελέστερων – στρατιωτικών, κατ' αρχάς – μπαντών. Η μουσική για τέτοια σύνολα ήταν κυρίως ψυχαγωγικού χαρακτήρος, περιλαμβάνοντας divertimenti και άλλα συναφή είδη, εμβατήρια, χορούς αλλά και πολυάριθμες διασκευές από όπερες και άλλα δημοφιλή έργα.

Hausmusik

Περιεκτική κατηγορία για την δημοφιλή μουσική ιδίως από τα τέλη του 18ου και έως τα μέσα του 20ού αιώνος, με ρεπερτόριο προορισμένο να εκτελείται από ερασιτέχνες μουσικούς (πρωτίστως μεσοαστούς) για την κατ' οίκον ψυχαγωγία τους. Τα είδη των φωνητικών και ενόργανων έργων της "μουσικής κατ' οίκον", η οποία καλλιεργήθηκε πολύ εντατικά στον γερμανόφωνο χώρο, ήσαν ανάλογα εκείνων της μουσικής σαλονιού και των χαρακτηριστικών τους, καίτοι βεβαίως τούτα γράφονταν εξ αρχής ή διασκευάζονταν κατά τρόπον τεχνικά απλούστερο, ώστε να μην προβάλλουν ιδιαίτερες εκτελεστικές αξιώσεις.

intermezzo → βλ. όπερα, σκηνική μουσική αλλά και κομμάτι χαρακτήρος

intonatio / intonazione → βλ. πρελούδιο

inventio [πληθυντικός αριθμός: *inventiones*]

Η αρχική *επινόηση*, ως όρος συνώνυμος ενός πρωτότυπου θέματος / soggetto, που δύναται να αποτελέσει την βάση για την ανάπτυξη μιας οιασδήποτε αντιστικτικής μουσικής μορφής, όπως ο κανόνας, η φούγκα κ.ά. Η συγκεκριμένη έννοια προέρχεται από την ρητορική τέχνη και ειδικότερα από το αρχικό στάδιο της *ευρέσεως* των ιδεών και του προς ανάπτυξιν υλικού για την πραγμάτευση ενός ζητήματος. Σε σχέση με την μουσική, πάντως, αναφέρεται κυρίως στον τίτλο μίας συλλογής σύντομων πρελουδίων για πληκτροφόρο του Johann Sebastian Bach, δια των οποίων επιδιώκεται – όπως ρητώς επισημαίνεται – η μύηση των μαθητευόμενων μουσικών συγχρόνως στην τεχνική της εκτέλεσης και της σύνθεσης.

Konzertstück

Διφορούμενος όρος, εν χρήσει κυρίως στο ρεπερτόριο του 19ου και του 20ού αιώνος. Συνήθως αναφέρεται σε έργα αποτελούμενα από ένα έως τρία μέρη (τα οποία μπορούν να φέρουν και την εναλλακτική ονομασία *concertino*) ή σε κομμάτια χαρακτήρος *εν είδει κοντσέρτου*, γραμμένα για ένα

ή περισσότερα σολιστικά όργανα και ορχήστρα (ή μικρότερο οργανικό σύνολο). Υπάρχουν όμως και έργα μουσικής δωματίου καθώς και κομμάτια για πιάνο υπό τον ίδιο τίτλο (ή ανάλογους σε άλλες γλώσσες, όπως π.χ. “pièce en / morceau de concert” στα γαλλικά), τα οποία δεν φέρουν υφολογικά γνωρίσματα κοντσέρτου· εν τοιαύτη περιπτώσει, ο τίτλος προσδιορίζει – και αποδίδεται ορθώς στα ελληνικά ως – ένα *κομμάτι συναυλίας* (πρβλ. εν προκειμένω και κονσέρτο / κοντσέρτο).

Ländler → βλ. βαλς

Leitmotiv

Μία μελωδική ιδέα, θέμα ή χαρακτηριστικό μόρφωμα που παρουσιάζεται στο πλαίσιο των μουσικών δραμάτων του Richard Wagner και μεταγενέστερων οπερών αλλά και πολλών έργων προγραμματικής μουσικής του ύστερου 19ου και των αρχών του 20ού αιώνος, λειτουργώντας ως ηχητικό σύμβολο που αντιπροσωπεύει ένα δραματικό πρόσωπο, αντικείμενο, γεγονός, ιδέα, συναίσθημα, τόπο κ.ά. Σε αντίθεση με το παλαιότερο Erinnerungsmotiv, ένα “καθοδηγητικό μοτίβο” δεν παρατίθεται απλώς σε κάθε επανεμφάνισή του, αλλά παραλλάσσεται, μεταμορφώνεται και αναπτύσσεται είτε μόνο του είτε σε συνδυασμό με άλλα ανάλογα “μοτίβα”, υποστηρίζοντας αλλά και ερμηνεύοντας πολλαπλώς το κείμενο και την σκηνική δράση ή βγάζοντας στην επιφάνεια τις υπόρρητες συνδηλώσεις τους (αλλά και σκιαγραφώντας, κατά παρόμοιον τρόπο, την εξέλιξη της προγραμματικής πλοκής σε ένα συμφωνικό ποίημα ή άλλο ανάλογο έργο).

loure

Γαλλικός χορός, αργής χρονικής αγωγής και σε σύνθετο δίσημο μέτρο (6/4), με έναρξη από σύντομη άρση και παρόμοια εν πολλοίς – παρεστιγμένα ρυθμικά αλλά και μιμητικά υφολογικά – γνωρίσματα με μια gigue. Μία τυποποιημένη κατ’ αυτόν τον τρόπο *loure* παρουσιάζεται ενίοτε σε σουΐτες του μπαρόκ (ως “Galanterie”), όντας σε μορφή σουΐτας ή μενουέττου.

menuet / menuetto / minuetto

Γαλλικός χορός, μέτριας χρονικής αγωγής και σε τρίσημο μέτρο (3/4), με έναρξη από θέση ή άρση ενός χρόνου· για τα δομικά του χαρακτηριστικά, βλ. αναλυτικά το λήμμα μορφή μενουέττου. Η υψηλή του δημοφιλία από τα μέσα του 17ου μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνος οδήγησε στην τυποποίηση και την συμπερίληψή του όχι μόνο σε ενόργανες σουΐτες του μπαρόκ (ως “Galanterie”, που στην Γαλλία μπορούσε μάλιστα να αποτελεί ακόμη και το ακροτελεύτιο μέρος μίας τέτοιας σύνθεσης) αλλά και σε πλείστα όσα έργα της κλασσικής περιόδου (συμφωνίες, σονάτες, έργα μουσικής δωματίου, divertimenti κ.λπ.), όπου συνήθως ένα – τουλάχιστον – μενουέττο εμφανίζεται ως εσωτερικό ή τελικό μέρος. Παράλληλα, κυκλοφορούσαν ακόμη πολυάριθμες συλλογές ανεξάρτητων μενουέττων, κυρίως για ψυχαγωγικούς αλλά και για παιδαγωγικούς σκοπούς.

Mozartian “loops” → βλ. σύνθετη πρόταση

musette

Ένας τύπος άσκαυλου που υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής στην γαλλική μουσική του 17ου και του 18ου αιώνος. Κατ’ επέκτασιν, η *musette* απετέλεσε διακριτό ποιμενικό ιδίωμα στην μουσική του μπαρόκ, κυρίως σε συνάρτηση με τον χορό της gavotte, δια της προσθήκης ενός αδιάλειπτου ή διακεκομμένου ισοκράτη επί της τονικής – ή και επί της δεσπόζουσας συγχρόνως – αλλά και ρυθμικά επαναλαμβανόμενων φθόγγων που παραπέμπουν σε ένα συνοδευτικό ταμπουρίνο.

nocturne → βλ. κομμάτι χαρακτήρος

notturno → βλ. divertimento

obbligato

Μία *υποχρεωτική* φωνή, η οποία δεν δύναται να παραβλεφθεί κατά την εκτέλεση ενός κομματιού. Η χρήση του προσδιορισμού αυτού συνηθίζεται ιδίως σε άριες, στις οποίες ένα ή περισσότερα όργανα αξιοποιούνται κατά τρόπον σολιστικό· μπορεί επίσης να δηλώνει την παρουσία και άλλων οργάνων – πέραν αυτών του basso continuo – στο πλαίσιο ενός ρετσιτατίβου (ως όρος συνώνυμος του *accompagnato*). Πρβλ. απεναντίας ad libitum.

opus [βραχυγραφία: *op.*, πληθυντικός αριθμός: *opera*]

Ένας διακριτικός (αύξων) αριθμός που αποδίδεται σε μία συλλογή / ανθολογία μουσικών έργων ή (από τα τέλη του 18ου αιώνος και ιδίως έπειτα) ακόμη και σε μία μεμονωμένη μουσική σύνθεση κατά την κυκλοφορία της σε έντυπη μορφή. Μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνος οι αριθμοί opus αποδίδονταν σχεδόν πάντοτε αυθαίρετα από τους κατά τόπους εκδότες (γι' αυτό και συχνά η ίδια ακριβώς συλλογή έργων ενός επιφανούς συνθέτη – όπως, φέρ' ειπείν, μία εξάδα κουαρτέττων εγχόρδων του Joseph Haydn – κυκλοφορούσε υπό δύο είτε περισσότερους διαφορετικούς αριθμούς opus κατά την παράλληλη δημοσίευσή της από διαφορετικούς μουσικούς εκδοτικούς οίκους!)· έκτοτε όμως, οι αριθμοί opus δηλώνονται πλέον κατά κανόναν από τους ίδιους τους συνθέτες ή φέρουν τουλάχιστον την έγκρισή τους, με εξαίρεση τις "μεταθανάτιες" εκδόσεις έργων, δηλαδή όσες πραγματοποιούνται μετά τον θάνατο του δημιουργού, οι οποίες συχνά διακρίνονται και με την συμπληρωματική ένδειξη "opus post. / posth." (εκ του *postumus* / *posthumus*). Σε κάθε περίπτωση, η απλοϊκή – και, ατυχώς, διαδεδομένη – απόδοση του λατινικού όρου *opus* ως "έργο" στα ελληνικά είναι εν πολλοίς παραπλανητική (ιδίως στον βαθμό που δύναται να εκληφθεί και ως δήθεν αντιπροσωπευτική του συνολικού αριθμού των έργων ενός συνθέτη αλλά και της χρονικής τους αλληλουχίας), άσκοπη και εν τέλει απορριπτέα, ακόμη κι αν σε ορισμένες γλώσσες μία τέτοιου είδους απόδοση θεωρείται δόκιμη (π.χ. ως "œuvre" στα γαλλικά ή ως "сочинение" / "соч." στα ρωσικά).

Σε καταλόγους έργων συνθετών που έχουν συνταχθεί αναδρομικά από μελετητές του 20ού αιώνος, οι βραχυγραφίες WoO [= "Werk ohne Opuszahl" / "έργο χωρίς αριθμό opus"] (π.χ. για την εργογραφία του Ludwig van Beethoven ή του Johannes Brahms) είτε WO [= "Without Opus" / "άνευ opus"] (π.χ. για την εργογραφία του Muzio Clementi) αποδίδονται σε έργα τα οποία, σε αντίθεση με όσα κάποτε κυκλοφόρησαν υπό κάποιον αριθμό opus, είτε δημοσιεύθηκαν δίχως αριθμό opus είτε παρέμειναν αδημοσίευτα (όπως π.χ. πρωτόλεια έργα, γυμνάσματα και σχεδιάσματα, αρχικές / παλαιότερες / απορριφθείσες εκδοχές μετέπειτα επισήμως αναγνωρισμένων και δημοσιευθέντων έργων, αποκηρυγμένα έργα, μεταγραφές και διασκευές, μη αποπερατωμένα / ημιτελή έργα, ευκαιριακές / μη αντιπροσωπευτικές συνθέσεις, έργα αμφιβόλου πατρότητος / γνησιότητος, χαμένα / μαρτυρούμενα έργα κ.λπ.). Εντούτοις, στους περισσότερους καταλόγους έργων γίνεται – αποκλειστική ή παράλληλη με τυχόν αριθμούς opus – χρήση άλλων βραχυγραφιών, οι οποίες παραπέμπουν είτε στον συνθέτη είτε (ακόμη συχνότερα) στον συντάκτη του εκάστοτε καταλόγου: π.χ. BWV (= "Bach Werke Verzeichnis" / "Κατάλογος Έργων Bach" του Wolfgang Schmieder), KV (= "Köchel Verzeichnis" / "Κατάλογος [του Ludwig Ritter von] Köchel" για τα έργα του Wolfgang Amadeus Mozart), Hob. (εκ του Anthony van Hoboken, ο οποίος συνέταξε τον κατάλογο έργων του Joseph Haydn) κ.λπ. Σε όσους από τους καταλόγους αυτούς είναι *χρονολογικοί*, δηλαδή παρουσιάζουν τα έργα ενός συνθέτη με την σειρά που γράφηκαν (βάσει του χρονικού σημείου της αποπεράτωσής τους), αρκεί ένας αύξων αραβικός αριθμός μετά την εκάστοτε βραχυγραφία (εκτός κι αν έχουν επέλθει εν τω μεταξύ αναθεωρήσεις που επιβάλλουν πιο σύνθετες

ενδείξεις), ενώ στους *συστηματικούς καταλόγους*, όπου τα έργα ταξινομούνται ανά είδος, κατά κανόναν εμφανίζονται δύο αριθμοί – ένας λατινικός για κάθε κατηγορία έργων και ένας αύξων αραβικός αριθμός για τα έργα που εντάσσονται σε κάθε επιμέρους κατηγορία (επιπλέον, οι *θεματικοί* κατάλογοι συμπεριλαμβάνουν μουσικά παραδείγματα με την έναρξη / *incipit* των έργων προς ευχερέστερη ταυτοποίησή τους, οι *βιβλιογραφικοί* εμπεριέχουν παραπομπές σε κείμενα πηγών αλλά και σε ειδικές μελέτες που έχουν εκπονηθεί για τα εκάστοτε έργα, λειτουργώντας τοιουτοτρόπως και ως “οδηγοί έρευνας” κ.λπ.).

ordre → βλ. σουΐτα

ossia → βλ. ad libitum

ostinato

Ένα “επίμονο” ρυθμικό ή ρυθμικομελωδικό μοτίβο / μόρφωμα που επαναλαμβάνεται πολλές φορές στην ίδια φωνή ή και σε διαφορετικές, συνδυαζόμενο με διαφορετικά κάθε φορά συμφραζόμενα. Ένα ρυθμικομελωδικό *basso ostinato*, ειδικότερα, χρησιμεύει κατά κανόναν ως βάση για την ανάπτυξη μίας μορφής παραλλαγών.

ouverture

Η γαλλικού τύπου Εισαγωγή. Βλ. επίσης σουΐτα.

partie

Όρος για τον προσδιορισμό μίας αυτοτελούς ενότητος που εντάσσεται σε ένα ευρύτερο μέρος. Απαντά συχνά σε γαλλικές σουΐτες (ordres) του μπαρόκ και ιδίως σε χορούς υπό μορφήν μενουέττου (αλλά και σε κομμάτια υπό μορφήν ροντώ), όπου η “première partie” εναλλάσσεται με την “seconde partie” (trio). Στο ίδιο ρεπερτόριο εμφανίζονται όμως και περιπτώσεις όπου ολόκληρα κομμάτια συνιστούν τις “parties”, δηλαδή τα *μέρη* μίας ευρύτερης ακολουθίας που προορίζεται να παιχθεί ολόκληρη, χωρίς διακοπή.

Ο ίδιος γαλλικός όρος είναι ακόμη συνώνυμος της παρτίτας αλλά και της φωνής.

passacaglia / passacaille → βλ. πασσακάλια / σακόν

passepied

Γαλλικός χορός, παρεμφερής του μενουέττου αλλά γοργότερης χρονικής αγωγής, σε τρίσημο μέτρο (3/8 ή 3/4), με έναρξη από άρση ενός χρόνου αλλά και συχνή χρήση ημιόλων στην εξέλιξή του. Μία τυποποιημένη κατ’ αυτόν τον τρόπο *passepied* παρουσιάζεται ενίοτε σε σουΐτες του μπαρόκ (ως “Galanterie”), όντας σε μορφή μενουέττου ή ροντώ.

passus duriusculus

Μία εξαιρετικά διαδεδομένη κατά τον 17ο και 18ο αιώνα (ως μελωδία, soggetto, basso ostinato κ.λπ.) μουσικο-ρητορική φιγούρα παθοποιίας: συνίσταται σε ένα *χρωματικό* (“σκληρό” / “τραχύ”) πέρασμα που με αργό – κατά κανόνα – ρυθμό καλύπτει με κατιούσα ή ανιούσα φορά την διαστηματική απόσταση μίας τετάρτης ή πέμπτης καθαρής, ως επί το πλείστον.

pasticcio

Έργο που απαρτίζεται από μέρη διαφορετικής προελεύσεως (αποσπασμένα από το ήδη υφιστάμενο ρεπερτόριο) ή γραμμένα επί τούτω από διαφορετικούς συνθέτες. Η τακτική αυτή ήταν διαδεδομένη στην όπερα του 18ου αιώνος, αλλά περιστασιακά έχει εφαρμοσθεί και σε ποικίλα άλλα είδη της φωνητικής και της ενόργανης μουσικής.

petite reprise

Η "μικρή" επανάληψη της τελευταίας φράσεως – ή μόνο της ακροτελεύτιας πτωτικής διαδικασίας – ενός ευρύτερου τμήματος (όπως π.χ. του τελευταίου μίας διμερούς ή τριμερούς δομής) ή ενότητος (ιδίως της δεύτερης μίας μορφής σουΐτας) που κατά κανόναν έχει προηγουμένως ήδη επαναληφθεί εξ ολοκλήρου (ως "μεγάλη" επανάληψη / *reprise*), για λόγους καταληκτικής έμφασης ή εν είδει ηχούς / αντιλάλου.

polonaise / polacca

Πολωνικός χορός (όπως δηλώνει και η ίδια η ονομασία του), σχετικά αργής χρονικής αγωγής και σε τρίσημο μέτρο (3/4), με έναρξη από θέση, εμφαντική χρήση του ρυθμικού σχήματος ενός ογδόου και δύο δεκάτων-έκτων αλλά και χαρακτηριστικές καταλήξεις φράσεων σε ασθενή (τον δεύτερο, ως επί το πλείστον) χρόνο του μέτρου. Μία τυποποιημένη κατ' αυτόν τον τρόπο *πολωναίζα* παρουσιάζεται ενίοτε σε σουΐτες του μπαρόκ (ως "Galanterie"), όντας σε μορφή μενουέττου ή ροντώ. Μετά τα μέσα του 18ου αιώνος, το ύφος της αφομοιώνεται σποραδικά σε ποικίλα έργα της ενόργανης μουσικής ("alla / a la polacca"), ενώ από τις αρχές του 19ου αιώνος η πολωναίζα γνωρίζει αξιοπρόσεκτη δημοτικότητα και ως ανεξάρτητος χορός, σχεδόν πάντοτε υπό μορφήν μενουέττου με trio.

pot-pourri

Ευτελές είδος της ενόργανης μουσικής, το οποίο αποτελεί απάνθισμα ("μωσαϊκό", "συρραφή" κ.ο.κ.) δημοφιλών μελωδιών – συνήθως από τραγούδια, από κάποια συγκεκριμένη όπερα ή από διάφορες άλλες πηγές – που παρατάσσονται σε ελεύθερη (σπονδυλωτή) μορφή χωρίς ιδιαίτερη ανάπτυξη.

quodlibet

Είδος πολυφωνικής συνθέσεως, όπου διάφορες δημοφιλείς μελωδίες (όπως δηλώνει και η λατινική της ονομασία: «ό,τι αρέσει» ή «ό,τι είναι αρεστό») παρατίθενται και συνδυάζονται αντιστικτικά μεταξύ τους (πρόκειται – με άλλα λόγια και τηρουμένων των αναλογιών – για ένα αντιστικτικής υφής pot-pourri).

recitativo accompagnato / secco → βλ. ρετσιτατίβο

refrain

Το κύριο θέμα ή η "επωδός" στο πλαίσιο μίας μορφής ροντώ. Καλό είναι πάντως να αποφεύγεται η χρήση του όρου αυτού σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη μορφή της ενόργανης μουσικής, όπως π.χ. για το κύριο θέμα μίας μορφής ρόντο κ.ά.

Στην φωνητική μουσική (σε σολιστικά / χορωδιακά τραγούδια αλλά και σε άριες στροφικής μορφής), ο ίδιος όρος αναφέρεται σε ένα τμήμα ή ενότητα, την "επωδό", η οποία επαναλαμβάνεται τακτικά και – κατά κανόνα – επί σταθερού κειμένου, εκ περιτροπής με άλλα τμήματα ή ενότητες

(*couplets*) που βασίζονται σε διαφορετικό κείμενο και έχουν παράλληλα διαφορετικό μουσικό περιεχόμενο από αυτήν.

reprise

Η μικροδομική ή μακροδομική επανάληψη που υποδεικνύεται εντός διπλών διαστολών σε μία παρτιτούρα – εκτός κι αν ενίοτε εμφανίζεται πλήρως καταγεγραμμένη, σε παραλλαγή (κατά την πρακτική των λεγόμενων “παρηλλαγμένων επαναλήψεων” / *veränderte Reprisen*, που αποτυπώνεται πρωτίστως σε συνθέσεις του Carl Philipp Emanuel Bach).

requiem

Είδος της φωνητικής θρησκευτικής μουσικής, το οποίο έγκειται στην μελοποίηση των κειμένων της εξοδίου ακολουθίας της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας. Σε αντίθεση με την τυπική Λειτουργία, η *νεκρώσιμη Λειτουργία* ή *Λειτουργία εις κεκοιμημένους* (“missa defunctorum / pro defunctis”) συνδυάζει πάντοτε μέρη του “ordinarium” και του “proprium missae” με σχετικά σταθερό κείμενο, υπό την έννοια μίας “missa plenaria”: I. introitus: “Requiem aeternam” (εισοδικό: «Ἀνάπαυσιν αἰώνιον»), II. Kyrie [eleison] («Κύριε ἐλέησον»), III. graduale: “Requiem aeternam” ή “Si ambulem” (τροπάριο: «Ἀνάπαυσιν αἰώνιον» ή «Ἐὰν γὰρ καὶ πορευθῶ»), IV. tractus: “Absolve, Domine” ή “Sicut cervus” (καλοφωνικός ψαλμός: «Συγχώρησον, Κύριε» ή «Ὃν τρόπον ἐπιποθεῖ ἡ ἔλαφος»), V. sequentia: “Dies irae” (σεκουέντσα: «Ἡμέρα ὀργῆς»), VI. offertorium: “Domine Jesu Christe” (χερουβικό: «Κύριε Ἰησοῦ Χριστέ»), VII. Sanctus & Benedictus («Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος» & «Εὐλογημένος»), VIII. Agnus Dei («Ὁ ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ»), IX. communio: “Lux aeterna” (κοινωνικό: «Φῶς αἰώνιον») και, προαιρετικά, [X.] responsorium: “Libera me” ή “In paradisum” (αντίφωνο: «Ἐλευθέρωσόν με» ή «Ἐν τῷ παραδείσῳ»).

Οι πρώτοι κύκλοι πολυφωνικά μελοποιημένων μερών της νεκρώσιμης Λειτουργίας παραδίδονται μόλις κατά τα μέσα του 15ου αιώνος, ενώ κατά την διάρκεια του επόμενου αιώνος εδραιώνεται πλέον και η κυκλική μορφή του *requiem* στην βάση ενός cantus firmus επιλεγμένου από το ρεπερτόριο του γρηγοριανού μέλους (αντίθετα, η άντλησή του από το κοσμικό ρεπερτόριο είναι πολύ σπάνια), το οποίο παρατίθεται ή αναπτύσσεται κατά την συνθετική πρακτική της παράφρασης που χρησιμοποιείται ευρέως την ίδια εποχή και στις Λειτουργίες. Και η μετέπειτα εξέλιξη του είδους ακολουθεί σε γενικές γραμμές εκείνη της Λειτουργίας, με συνθέσεις “αρχαϊκού ύφους”, νέου ύφους εν είδει φωνητικού κοντσέρτου αλλά και μεικτού ύφους κατά τον 17ο αιώνα, στις οποίες από τον 18ο αιώνα έρχονται επιπλέον να προστεθούν εκτενή έργα τύπου καντάτας, με πολλά επιμέρους μουσικά μέρη για σολιστικές φωνές, χορωδία και ορχήστρα· κατά τον 19ο αιώνα, εξ άλλου, το requiem καλλιεργείται με ιδιαίτερη έμφαση ως σύνθεση προορισμένη αποκλειστικά για συναυλιακή παρουσίαση, που μετέρχεται εντυπωσιακές σε όγκο και ποικιλία φωνητικές και ορχηστρικές δυνάμεις. Τέλος, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η επιλογή των κειμένων (στην λατινική αλλά ενίοτε και σε άλλες γλώσσες) που μελοποιούνται στο πλαίσιο ενός έργου αυτού του είδους παρουσιάζει εν γένει μεγάλη ελευθερία, όπως φανερώνουν πλείστες όσες περιπτώσεις requiem με μέρη ελλείποντα, επιπρόσθετα / πλεονάζοντα είτε υποκατάστατα των καθιερωμένων.

ricercar(e)

Είδος της ενόργανης μουσικής, ως επί το πλείστον για μεμονωμένα όργανα (όπως το λαούτο ή οποιοδήποτε πληκτροφόρο) αλλά και για οργανικά σύνολα. Στις απαρχές του, κατά τον 16ο αιώνα, το ricercar(e) εμφανίζεται ως κομμάτι τύπου πρελουδίου ή τοκκάτας, όμως σύντομα μετεξελίσσεται με πρότυπο το φωνητικό μοτέττο της Αναγέννησης και καθίσταται μία πολυτμηματική σύνθεση μιμητικής / αντιστικτικής υφής, παραπλήσια της φαντασίας. Ενώ όμως ο τύπος της πολυφωνικής φαντασίας διατήρησε επί μακρόν την χαρακτηριστική πολλαπλότητα του θεματικού υλικού καθώς

και των μέσων της ανάπτυξής του με το συμφέρον της διαμόρφωσης μίας ετερογενούς υφολογικά και πλούσιας σε δεξιοτεχνικές φιγούρες παρατακτικής μορφής, το ricercar(e) ήδη από τις αρχές του 17ου αιώνος τείνει να επικεντρωθεί είτε σε ένα μόνο θέμα (soggetto) είτε σε περισσότερα, τα οποία ωστόσο αναπτύσσονται κατά τις αυστηρές προδιαγραφές μίας μορφής φούγκας *με δύο / τρία / τέσσερα θέματα* ή μίας *διπλής / τριπλής / τετραπλής φούγκας*, οι επιμέρους ενότητες της οποίας διέπονται επιπλέον από μεγάλη υφολογική συνοχή, αποφεύγοντας παράλληλα την χρήση καλλωπιστικών στοιχείων και δεξιοτεχνικών περασμάτων. Έκτοτε λοιπόν και μέχρι το τέλος της περιόδου του μπαρόκ, το είδος αυτό ταυτίσθηκε επί της ουσίας με φούγκες γραμμένες σε αρχαϊκό ιδίωμα.

rigaudon

Γαλλικός χορός, παρεμφερής της bourrée αλλά κάπως γοργότερης χρονικής αγωγής, σε δίσημο μέτρο (2/2), με έναρξη από άρση μισού χρόνου (δηλαδή ενός τετάρτου) και ομαλή ρυθμική εξέλιξη που δεν παραπέμπει κατά τα λοιπά στα ειδικότερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα μίας bourrée. Μία τυποποιημένη κατ' αυτόν τον τρόπο *rigaudon* παρουσιάζεται ενίοτε σε σουΐτες του μπαρόκ (ως "Galanterie"), όντας σε μορφή μενουέττου ή ροντώ.

ripieno

Όρος συνώνυμος του tutti. Βλ. επίσης κοντσέρτο.

ritornello

Ένα ορχηστρικό τμήμα (ή και ευρύτερη ενότητα) που εμφανίζεται σε εναλλαγή με σολιστικά τμήματα ή ενότητες, τα soli, στο πλαίσιο μίας οιασδήποτε μορφής κοντσέρτου αλλά και της μορφής της άριας da capo. Το *εναρκτήριο ritornello* παρουσιάζει κατά κανόνα το βασικό θεματικό υλικό όλου του μέρους, το οποίο, πέραν της περαιτέρω αξιοποίησής του στα ακόλουθα σολιστικά τμήματα ή ενότητες, επανέρχεται εν μέρει – ή, ενίοτε, ακόμη και στην ολότητά του – αυτούσιο ή τροποποιημένο και στα επόμενα, *ενδιάμεσα ritornelli*, καθώς και στο *καταληκτικό ritornello*, με το οποίο και ολοκληρώνεται η συνολική μορφή. Από αρμονικής-τονικής πλευράς, το εναρκτήριο και το καταληκτικό ritornello ξεκινούν και αποπερατώνονται στην κύρια τονικότητα (ακόμη κι αν στο εσωτερικό του το εναρκτήριο – ειδικά – ritornello πραγματοποιήσει κάποια μετατροπία προς άλλη, δευτερεύουσα τονικότητα, προτού επιστρέψει τελικά στην αρχική)· αντίθετα, τα ενδιάμεσα ritornelli είθισται να παρουσιάζονται σε άλλες συγγενικές τονικότητες, όντας σταθερά εδραιωμένα σε μία από αυτές κάθε φορά ή εξελισσόμενα μετατροπικά μεταξύ διαφορετικών τονικών κέντρων. Σε κοντσέρτα γραμμένα από τα τέλη του 18ου αιώνος και έπειτα, εξ άλλου, δεν είναι σπάνια η σύμπραξη ακόμη και του σολιστικού οργάνου (ή της ομάδος των σολιστικών οργάνων) με την ορχήστρα κατά την διάρκεια ενός ritornello (ιδίως του καταληκτικού), του οποίου πάντως η λειτουργία παραμένει ακόμη κι έτσι πάντοτε διακριτή και αναγνωρίσιμη. Πρβλ. απεναντίας tutti.

romance / Romanze

Στην φωνητική μουσική, ο όρος δηλώνει ένα είδος τραγουδιού, αρχικά στροφικής μορφής και αργότερα – κατά τον 19ο αιώνα – και ελεύθερης μορφής. Στην ενόργανη μουσική της κλασσικής περιόδου, ωστόσο, ο ίδιος όρος αποδίδεται επίσης σε ένα αργό μέρος ευρύτερου έργου, το οποίο είναι γραμμένο σε παρατακτική μορφή και ειδικότερα σε μορφή ρόντο ή ροντώ, τριμερή μορφή ή μορφή παραλλαγών· η πρακτική αυτή καθιερώθηκε από την δεκαετία του 1770 και έπειτα ιδίως στο πλαίσιο του είδους του κοντσέρτου, ενώ από τα τέλη του 18ου αιώνος και έπειτα επεκτάθηκε και εν τέλει επιβίωσε πρωτίστως σε ανεξάρτητες *ρομάντσες* για σολιστικό όργανο (ως επί το πλείστον

βιολί) και ορχήστρα. Παράλληλα, βέβαια, κατά την ρομαντική περίοδο η *ρομάντσα* χρησιμοποιείται και ως τίτλος σε μικρότερα κομμάτια χαρακτήρος για πιάνο, με αναφορά κυρίως στο ομώνυμο φωνητικό είδος.

rondeau séparé → βλ. μορφή ροντώ

rondo / rondeau / rondò (ρόντο)

Κατά την περίοδο του κλασσικισμού αλλά και αργότερα, όρος συνώνυμος του τελικού μέρους ("finale") ενός ευρύτερου έργου ή τίτλος ανεξάρτητου κομματιού ενόργανης μουσικής, το κύριο θέμα του οποίου παραπέμπει από δομικής – είτε μόνον από υφολογικής – επόψεως σε μία μορφή ρόντο ή ροντώ, ακόμη κι αν τελικά αξιοποιείται στο πλαίσιο μίας τελείως διαφορετικής μουσικής μορφής (όπως π.χ. μίας οιασδήποτε μορφής σονάτας)! Για την ειδική περίπτωση του φωνητικού *rondò*, βλ. επίσης διπλή άρια.

rounded binary

Πρόκειται για την πολύ συνηθισμένη περίπτωση εφαρμογής της τριμερούς δομής με δύο επαναλήψεις, όπου η έκταση του πρώτου τμήματος είναι ίση με αυτήν των δύο επόμενων τμημάτων από κοινού (π.χ. 8 και 4+4 μέτρα), φέρνοντας έτσι σε ισορροπία την πρώτη με την δεύτερη reprise. Ο όρος αυτός αποτελεί μνημείο σύγχυσης μεταξύ *είναι* (το "rounded" αναφέρεται στην κυκλικότητα που προσδίδει στην συνολική δομή η επαναφορά του επικεφαλής θεματικού υλικού στην έναρξη του τρίτου δομικού τμήματος) και *φαίνεσθαι* (οι δύο επαναλήψεις προσδίδουν μία "διμερή" επίφαση στην συνολική δομή, καίτοι βέβαια από λειτουργικής επόψεως τα τμήματα που επαναλαμβάνονται εν προκειμένω είναι ένα την πρώτη φορά και δύο την δεύτερη – επομένως *τρία* εν συνόλω)· επιπλέον, η ίδια η ύπαρξή του παραγνωρίζει την ουσιώδη διαφορά ανάμεσα στην τριμερή και την καθαυτό διμερή δομή, οπότε η θέση του πλέον είναι – οριστικά και αμετάκλητα – στο χρονοντούλαπο της ιστορίας (της μουσικής θεωρίας)! Πρβλ. επίσης Caplin, 1998: 71-73 και 87.

sarabande / sarabanda

Ισπανικός χορός που κατά την περίοδο του μπαρόκ τυποποιήθηκε και καλλιεργήθηκε διττώς με επίκεντρο την Γαλλία και την Ιταλία. Η *sarabande* κατά την γαλλική πρακτική είναι αργής χρονικής αγωγής και σε τρίσημο μέτρο (3/4, σπανιότερα 3/2), με έναρξη συνήθως από θέση και έμφαση στον δεύτερο χρόνο, ο οποίος κατά κανόνα παρατείνεται ως παρεστιγμένος. Παρόμοια χαρακτηριστικά έχει και η *sarabanda* κατά την ιταλική πρακτική, όπου όμως ο εν λόγω χορός παρουσιάζεται τόσο σε αργή όσο και σε (πολύ) γρήγορη χρονική αγωγή. Όντας σε μορφή σουΐτας (στην οποία μάλιστα η δεύτερη ενότητα είθισται να είναι διπλάσια σε έκταση από την πρώτη), μία *sarabande* αποτελεί τον τρίτο – και πλέον αργό – από τους παγιωμένους χορούς που εμφανίζονται στο είδος της σουΐτας του μπαρόκ.

scherzo

Ο όρος πρωτοεμφανίζεται στις αρχές του 17ου αιώνος τόσο στην φωνητική όσο και στην ενόργανη μουσική, χωρίς ωστόσο να συνδέεται αποκλειστικά με έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα ή είδος μουσικής. Στις αρχές του 18ου αιώνος χρησιμοποιείται ενίοτε ως τίτλος κομματιού χαρακτήρος σε σουΐτες (ως "Galanterie"), έχοντας γοργή χρονική αγωγή, δίσημο μέτρο (2/4) και μορφή μενουέττου. Με τα ίδια χαρακτηριστικά εμφανίζεται επίσης, αν και πολύ σποραδικά, κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνος ως εσωτερικό ή τελικό μέρος σε σονάτες, divertimenti και άλλες ανάλογες συνθέσεις, ενώ ο Joseph Haydn αρχικά και – πολύ περισσότερο – ο Ludwig van Beethoven στην συνέχεια το

μεταχειρίζονται ως υποκατάστατο του μενουέττου, εν πρώτοις σε τρίσημο μέτρο (3/4) και αργότερα και σε άλλα (όπως π.χ. στο σύνθετο δίσημο μέτρο των 6/8). Οι συνθέτες του 19ου αιώνος ακολουθούν κατά κανόνα το παράδειγμα του Beethoven, ενώ παράλληλα γράφουν και ανεξάρτητα scherzi ως κομμάτια χαρακτήρος. Για το scherzo ως διακριτή μορφολογική – και δη μικροδομική – κατηγορία, βλ. μορφή scherzo.

siciliano → βλ. ύφος / ιδίωμα / τεχνοτροπία

sinfonia

Αρχικά, περί το 1600, ο όρος αυτός δηλώνει οποιοδήποτε μη χορευτικό κομμάτι για ενόργανο σύνολο κάνει την εμφάνισή του στο πλαίσιο ενός ευρύτερου φωνητικού έργου, όπως π.χ. μίας όπερας ή μίας καντάτας. Αργότερα πάλι, κατά τον 18ο αιώνα, η *sinfonia* αφ' ενός μεν ταυτίζεται με την ιταλικού τύπου Εισαγωγή, αφ' ετέρου όμως αναφέρεται συλλήβδην και στην ορχηστρική μουσική και ειδικότερα σε συναυλιακού τύπου έργα για ορχήστρα όπως του είδους της συμφωνίας (το οποίο φθάνει τελικά να προσδιορίζει μονοσήμαντα κατά την αλλαγή του αιώνα), της sinfonia / symphonie concertante αλλά και της προγραμματικής μουσικής (πρωτίστως μουσικών αναπαραστάσεων μαχών).

sinfonia / symphonie concertante

Τύπος κοντσέρτου για δύο, τρία, τέσσερα ή ακόμη περισσότερα σολιστικά όργανα και ορχήστρα, που ήκμασε μεν κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος κυρίως στο Παρίσι και το Λονδίνο, αλλά κατόπιν γνώρισε ραγδαία παρακμή με την αλλαγή του αιώνα. Αποτελείται συνήθως από δύο μόνο μέρη (ενίοτε όμως και από τρία, όπως τα υπόλοιπα κοντσέρτα κατά την ίδια περίοδο ή με καταληκτικό μενουέττο αντί για γοργό τελικό μέρος): το πρώτο είναι ένα γρήγορο ή αργό μέρος σε μορφή σονάτας κοντσέρτου και το δεύτερο είτε ένα γρήγορο μέρος – της ιδίας μορφής ή, συνηθέστερα, σε μορφή ροντώ, ρόντο ή παραλλαγών – είτε ακόμη ένα μενουέττο. Θα πρέπει επίσης να τονισθεί ότι ο τίτλος αναφέρεται εν προκειμένω σε ένα "ορχηστρικό έργο εν είδει / υπό τύπον κοντσέρτου" και δεν έχει την *παραμικρή σχέση* με το είδος της συμφωνίας (πρβλ. σχετικά sinfonia)!

soggetto

Το θέμα μιας αντιστικτικής σύνθεσης (όπως π.χ. μίας φούγκας, ενός κανόνος κ.λπ.), το οποίο έγκειται σε μία σχετικά σύντομη και χαρακτηριστική ρυθμικομελωδική ιδέα – αποτελούμενη από ένα ή περισσότερα μοτίβα και μορφώματα – *χωρίς συνοδεία*, προκειμένου αυτή να μπορεί να συνδυασθεί ποικιλοτρόπως κατά την πολυφωνική της ανάπτυξη τόσο με άλλα ανάλογα θέματα, αντιθέματα ή ελεύθερες αντιστίξεις όσο και με τον εαυτό της (πρβλ. εν προκειμένω και stretto).

solo

Ένα σολιστικό τμήμα ή ενότητα που εμφανίζεται σε εναλλαγή με ορχηστρικά τμήματα (ή ενότητες), τα ritornelli, στο πλαίσιο μίας οιασδήποτε μορφής κοντσέρτου αλλά και της μορφής της άριας da capo. Τα σολιστικά αυτά τμήματα / ενότητες αξιοποιούν κατά το μάλλον ή ήττον το βασικό θεματικό υλικό του εναρκτήριου ritornello (R1), σε συνδυασμό και με νέα θέματα, μορφώματα αλλά και εξόχως δεξιοτεχνικές εξυφάνσεις και περάσματα. Κατά την διάρκειά τους, η ορχήστρα έχει υποστηρικτικό / συνοδευτικό ρόλο ή έρχεται σε διάλογο με το σολιστικό όργανο (ή την ομάδα των σολιστικών οργάνων) είτε φωνή, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις δύναται ακόμη και να παρεμβάλλει σε αυτά ορισμένα εμβόλιμα tutti. Ένα solo μπορεί προσέτι να είναι μετατροπικό ή να παραμένει εδραιωμένο σε μία και μόνον τονικότητα.

Η ένδειξη “solo” σε μία παρτιτούρα ή μεμονωμένη πάρτα υποδεικνύει απλώς τα σημεία εκείνα στα οποία το σολιστικό όργανο (ή η ομάδα των σολιστικών οργάνων) είτε φωνή έρχεται στο προσκήνιο έναντι της ορχήστρας, δίχως όμως να ενέχει οιανδήποτε λειτουργική σημασία όσον αφορά την μουσική μορφή και ειδικότερα τα όρια ανάμεσα σε ένα ritornello και ένα solo!

sonata da camera / da chiesa

Είδος της ενόργανης μουσικής του μπαρόκ. Διακρίνεται ειδικότερα σε *σόλο-σονάτα* (για ένα μελωδικό όργανο και basso continuo ή, κατ’ εξαίρεσιν, χωρίς basso continuo), σε *τρίο-σονάτα* (για δύο μελωδικά όργανα και basso continuo) καθώς και – σπανιότερα – σε *sonata a quattro* (για τρία μελωδικά όργανα και basso continuo). Για τα περιεχόμενα ενός τέτοιου έργου, βλ. ειδικότερα τα λήμματα σονάτα (sonata da chiesa / εκκλησιαστική σονάτα) και σουΐτα (sonata da camera / σονάτα δωματίου).

Sprechgesang → βλ. ρετσιτατίβο

stretta

Η καταληκτική ενότητα ενός μέρους για πολυμελές φωνητικό σύνολο (τερτσέττο / τρίο, κουαρτέττο, κουϊντέττο, σεξτέττο, σεπτέττο σολιστικών φωνών, με πιθανή και την σύμπραξη χορωδίας), η οποία φέρει συνήθως εις πέρας μία πράξη όπερας ή άλλο φωνητικό έργο με προοδευτική και εν τέλει εντυπωσιακή επίταση της χρονικής αγωγής αλλά και της δυναμικής εντάσεως. Παρόμοιες καταληκτικές κορυφώσεις εμφανίζονται επίσης – κατ’ αναλογίαν – στο ενόργανο ρεπερτόριο από τις αρχές του 19ου αιώνος.

Καίτοι εννοιολογικά συγγενής, ο όρος αυτός δεν πρέπει να συγχέεται με το stretto!

stretto

Η εφαρμογή της τεχνικής του κανόνος στο πλαίσιο μίας μορφής φούγκας. Σε αντίθεση με δύο ή περισσότερες διαδοχικές παραθέσεις του θέματος (soggetto) που παρουσιάζονται σε απλή παράταξη από φωνή σε φωνή, στην προκειμένη περίπτωση η διαδικασία αυτή “πυκνώνει” τόσο, ώστε οι αλλεπάλληλες παραθέσεις του θέματος να επικαλύπτονται πλέον μεταξύ τους· μάλιστα, το θέμα μπορεί, από την στιγμή που επανεισάγεται πρόωρα σε διαφορετική φωνή, είτε να συνεχισθεί και να ολοκληρωθεί στην προηγούμενη, είτε να διακοπεί οποτεδήποτε μετά το σημείο αυτό (κατά συνέπειαν, στο πλαίσιο τέτοιων τμημάτων ομαδικών παραθέσεων του θέματος *σε stretto* είναι δυνατή ακόμη και η δραστική περικοπή του θέματος σε κάποιες φωνές, καίτοι τούτο είθισται να παρατίθεται ολόκληρο τουλάχιστον μία φορά, συνήθως στην έναρξη ή στην κατάληξη της εν λόγω διαδικασίας). Κατά τα λοιπά, υπό μορφήν stretto μπορούν να εκδηλωθούν δύο ή περισσότερες διαδοχικές παραθέσεις του θέματος και δη σε οποιαδήποτε άλλη εκδοχή του πέραν της αρχικής – τουτέστιν σε αναστροφή / αντίθετη κίνηση, σε καρκινική / αντίστροφη κίνηση ή σε καρκινική αναστροφή, αλλά παράλληλα και σε ρυθμική μεγέθυνση ή σμίκρυνση – καθώς και σε οιανδήποτε διαστηματική αλλά και χρονική απόσταση, κατά βούλησιν.

Sturm und Drang → βλ. ύφος / ιδίωμα / τεχνοτροπία

stylus phantasticus → βλ. φαντασία, τοκκάτα αλλά και ύφος / ιδίωμα / τεχνοτροπία

Tafelmusik → βλ. σουΐτα

tempo → βλ. χρονική αγωγή (tempo)

tirade / tirata

Μία χαρακτηριστική ρυθμικομελωδική φιγούρα στην μουσική του 17ου και του 18ου αιώνος, η οποία γεφυρώνει "αδιαλείπτως" δύο φθόγγους σε διάστημα τετάρτης ή μεγαλύτερο (ακόμη και πέραν της οκτάβας) με ένα ταχύτατο ανοδικό ή καθοδικό πέρασμα που περιλαμβάνει όλους τους ενδιάμεσους διατονικούς φθόγγους της κλίμακας.

toccata → βλ. τοκκάτα

trimodular block (TMB)

Ως "περιοχή / σύμπλεγμα τριών μορφωμάτων" οι Hepokoski & Darcy (2006: 170-177) ορίζουν έναν ιδιαίτερο τύπο οργάνωσης της πλάγιας περιοχής στην έκθεση (αλλά και στην επανέκθεση ή την δεύτερη ενότητα) μίας μορφής σονάτας, που αποτελείται πρωτίστως από τρεις δομικές λειτουργίες αλλά όχι απαραίτητα και από ισάριθμες θεματικές ιδέες ή μορφώματα· πρόκειται ειδικότερα για: α) ένα πρώτο θεματικό μόρφωμα που εισάγεται αμέσως μετά την ενδιάμεση τομή με την προοπτική να λειτουργήσει ως πλάγιο θέμα, αλλά αδυνατεί να οδηγήσει σε κάποια πτώση, β) ένα δεύτερο μόρφωμα που κατά κανόνα συνδέεται άμεσα με το προηγούμενο, έχοντας χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν έντονα σε μετάβαση αλλά και ανάλογη λειτουργία, καθώς οδηγεί σε μία δεύτερη (πλεονάζουσα) ενδιάμεση τομή ή σε γέμισμα τομής – έπειτα από μισή πτώση – στο εσωτερικό της πλάγιας περιοχής, και τέλος, γ) ένα τρίτο μόρφωμα (ενδεχομένως διόλου διαφορετικό από το πρώτο), το οποίο ανακτά εν συνεχεία την λειτουργία του πλαγίου θέματος και ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση προς επικύρωση της δευτερεύουσας (ή, αναλόγως, της κύριας) τονικότητος. Η οργάνωση της πλάγιας περιοχής υπό τύπον "trimodular block" μοιάζει λοιπόν να διαμορφώνει μία "διπλή ενδιάμεση τομή" στο πλαίσιο της ευρύτερης ενότητος όπου εντάσσεται, αφού, πέραν της πραγματικής μεταβάσεως που καταλήγει σε ενδιάμεση τομή (ή γέμισμα τομής) πριν από την είσοδο της πλάγιας περιοχής, παρουσιάζεται και μία δεύτερη, *καταχρηστική* ανάλογη λειτουργία μετά την έναρξη της πλάγιας περιοχής (ως "εμβόλιμη μετάβαση", ούτως ειπείν). Εάν, μάλιστα, η διαδικασία αυτή συνδυασθεί και με τον προσανατολισμό της εμβόλιμης αυτής μεταβάσεως προς μία διαφορετική τονικότητα από αυτήν στην οποίαν έχει προηγουμένως εισαχθεί η πλάγια περιοχή, τότε το "trimodular block" καθίσταται μετατροπικό και αποφέρει μία έκθεση τριών τονικοτήτων (καίτοι η τελευταία δεν είναι απαραίτητο να διαμορφώνεται αποκλειστικά κατ' αυτόν τον τρόπο και μόνον, αφού η στροφή προς μία νέα τονικότητα εντός της πλάγιας περιοχής μπορεί να πραγματοποιηθεί και αμεσότερα, χωρίς την μεσολάβηση επιπρόσθετης ενδιάμεσης τομής με μισή πτώση).

Ο Caplin (1998: 115-117) αναφέρεται στην ίδια δομική περίπτωση υπό την απλούστερη έννοια ενός "διμερούς πλαγίου θέματος" με εσωτερική μισή πτώση.

trio

Μία ενότητα που εμφανίζεται και λειτουργεί ως επεισόδιο (κατά κανόνα τύπου εσωτερικού θέματος) στο πλαίσιο μίας ευρύτερης μορφής μενουέττου / scherzo, όντας στην ίδια ή – συνηθέστερα – σε κάποιαν άλλη συγγενική τονικότητα ως προς την κύρια του μέρους (και της επικεφαλής ενότητος του "μενουέττου" ή του "scherzo" κατ' εξοχήν). Μπορεί εναλλακτικά να ονομάζεται "μενουέττο II" ή "alternativo" ή "seconde partie", προσέτι δε να προσδιορίζεται ως "minore" ή "maggiore" (στην ειδική περίπτωση όπου η ενότητα αυτή τοποθετείται στην ομώνυμη τονικότητα του μέρους) κ.λπ., αλλά και να μην συνοδεύεται καν από οιανδήποτε άλλη διακριτική ένδειξη επί της παρτιτούρας. Σε σπάνιες περιπτώσεις, εξ άλλου, ένα trio δύναται να είναι διπλό, αποτελούμενο από δύο διαφορετικές ενότητες – στην ίδια ή και σε διαφορετική τονικότητα – σε άμεση διαδοχή (trio I – trio II), πριν την επαναφορά του "μενουέττου" ή του "scherzo" κατ' εξοχήν.

Για το ομότιτλο μουσικό είδος, βλ. απεναντίας τρίο.

tutti

Υπό τον όρο “εμβόλιμο tutti” ή απλώς “tutti” αναφέρεται ένα σύντομο ορχηστρικό τμήμα (ή μία ακόμη μικρότερη δομική μονάδα) που διακόπτει προσωρινά τον σολίστα (ή την ομάδα των σολιστών) είτε την φωνή κατά την εκτύλιξη ενός solo στο πλαίσιο μίας οιασδήποτε μορφής κοντσέρτου αλλά και της μορφής της άριας da capo. Το υλικό ενός τέτοιου εμβόλιμου ορχηστρικού τμήματος προέρχεται συνήθως από το εναρκτήριο ritornello (R1), ενδέχεται όμως να είναι και ανεξάρτητο από εκείνο. Η διαφορά ενός *εμβόλιμου tutti* από ένα *ενδιάμεσο ritornello* δεν είναι ποσοτική ούτε περιεχομενικά ποιοτική – δεν έχει να κάνει, δηλαδή, ούτε με την έκταση ούτε με το θεματικό περιεχόμενο του ενός και του άλλου – αλλά *λειτουργικά ποιοτική*, καθώς έγκειται στο γεγονός ότι το πρώτο παρεμβάλλεται στο εσωτερικό ενός και του αυτού solo (προτού ακόμη τούτο αποπερατωθεί), ενώ το δεύτερο εμφανίζεται ανάμεσα σε δύο διαφορετικά soli, διαμεσολαβώντας από την κατάληξη του προηγούμενου μέχρι την έναρξη του επόμενου solo.

Η ένδειξη “tutti” σε μία παρτιτούρα ή μεμονωμένη πάρτα υποδεικνύει απλώς τα σημεία εκείνα στα οποία η ορχήστρα έρχεται στο προσκήνιο έναντι του σολιστικού οργάνου (ή της ομάδος των σολιστικών οργάνων) είτε φωνής, δίχως όμως να ενέχει οιανδήποτε λειτουργική σημασία όσον αφορά την μουσική μορφή – καθ’ ότι άλλωστε αναφέρεται εξίσου και αδιακρίτως τόσο σε ritornelli όσο και σε εμβόλιμα tutti!

unisono

Το διάστημα της *ταυτοφωνίας*. Τίποτε δεν δικαιολογεί την χρήση του ιταλικού αυτού όρου αντί του ομόλογού του ελληνικού σε ένα κείμενο που συντάσσεται στην ελληνική γλώσσα!

ΜΕΡΟΣ Γ΄
ΟΔΗΓΙΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΗΣ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

Κεφάλαιο 10: Συμβουλές για την σύνταξη και την επιμέλεια μιας επιστημονικής εργασίας

Σύνοψη: *Παρέχονται πρακτικές συμβουλές που αποσκοπούν στην δημιουργία καλώς συγκροτημένων αλλά και επαρκώς επιμελημένων κειμένων στην ελληνική γλώσσα, χωρίς περιττές αφομοιώσεις κακών ή – έστω – προβληματικών πρακτικών που προέρχονται κατά κύριον λόγο από τον πρόσφατο αγγλοσαξωνικό τυπογραφικό χώρο αλλά και από έναν άκριτο μιμητισμό ή την απρόσεκτη αναπαραγωγή δεδομένων από ξένες γλώσσες χωρίς την πρότερη αναγκαία προσαρμογή τους στα ελληνικά. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στην πρακτική των παραθεμάτων που οφείλει να εφαρμόζεται με μεγάλη προσοχή αλλά και φειδώ, στις αναφορές σε κύρια ονόματα, τοπωνύμια, ιδρύματα και θεσμούς, τίτλους μουσικών έργων και έργων τέχνης ή του πνεύματος γενικότερα, στην χρήση ακρωνυμίων κ.λπ.*

Προαπαιτούμενη γνώση: *Δεν υφίσταται, πέραν ίσως από ορισμένα στοιχεία που έχουν αναφερθεί στο γλωσσάριο (κεφάλαια 7-9).*

10.1. Γενικές παρατηρήσεις

Η σύνταξη μιας επιστημονικής εργασίας σηματοδοτεί συνήθως το επιστέγασμα της εκπόνησης μίας μικρότερης ή μεγαλύτερης έρευνας, ειδάλλως πραγματοποιείται παράλληλα με κάποια από τα τελευταία της στάδια. Σε κάθε πάντως περίπτωση, το κείμενο αυτό συνιστά το σημαντικότερο – αν όχι το μόνο – τεκμήριο που παρέχει την δυνατότητα κοινοποίησης των ερευνητικών πεπραγμένων και πορισμάτων σε άλλα πρόσωπα πέραν του συντάκτη του, πράγμα που το καθιστά άκρως αντιπροσωπευτικό και καθοριστικό για την εικόνα που η ευρύτερη ερευνητική κοινότητα σχηματίζει εν τέλει για τον ίδιον τον υπογράφοντα και την συμβολή του στην επιστήμη. Ως εκ τούτου, από μία ολιγοσέλιδη επιστημονική ανακοίνωση μέχρι την κατάρτιση μίας εκτενέστατης διδακτορικής διατριβής, οφείλει κανείς να μεριμνά πάντοτε για την διαμόρφωση ενός άρτιου και ποιοτικού γλωσσικά κειμένου, που θα σέβεται – αν μη τι άλλο – τους αναγνώστες του.

Για την σύνταξη μίας εργασίας ενδέχεται σε ορισμένες περιπτώσεις να επιβάλλεται η χρήση ενός προτύπου ή μίας σειράς οδηγιών για την σελιδοποίηση και την μορφοποίηση του κειμένου, οι οποίες οφείλουν να εφαρμόζονται με συνέπεια σε *όλη* την έκταση του γραπτού πονήματος και όχι επιλεκτικά. Ανάλογη απαίτηση υφίσταται όμως και εκεί όπου παρέχονται είτε μερικές μόνον (περισσότερο ενδεικτικές) οδηγίες είτε καθόλου· με άλλα λόγια, εν τοιαύτη περιπτώσει καλείται κανείς να διαμορφώσει ο ίδιος ένα πρότυπο που θα τηρήσει ακολούθως πιστά στην εργασία του, προκειμένου η τελευταία να παρουσιάζει μία εικόνα ομοιογενή και καλώς αρθρωμένη.

Για τις ανάγκες μίας απλής εργασίας προτείνεται η χρήση σελίδων μεγέθους Α4 (πλάτους 21 και ύψους 29,7 εκατοστών) με επαρκή περιθώρια – π.χ. 2,5 εκατοστά από κάθε πλευρά του χαρτιού. Στην αρχική σελίδα, η οποία ονομάζεται *σελίδα τίτλου*, πρέπει οπωσδήποτε να αναφέρονται το ονοματεπώνυμο του συντάκτη (καθώς και ο αριθμός φοιτητικού μητρώου σε περιπτώσεις εργασιών που εκπονούνται στο πλαίσιο ακαδημαϊκών μαθημάτων ή σεμιναρίων είτε ακόμη πτυχιακών / διπλωματικών εργασιών), ο πλήρης τίτλος της εργασίας, συμπληρωματικά στοιχεία για την ταυτότητα του ερευνητικού πονήματος (όπως, φέρ' ειπείν, το πανεπιστημιακό ίδρυμα και τμήμα, ο

τίτλος του μαθήματος ή του σεμιναρίου, το ονοματεπώνυμο του διδάσκοντος ή του επιβλέποντος καθηγητή κ.λπ.), ενώ στο κάτω μέρος της σελίδος τίτλου είθισται να αναγράφονται ευκρινώς ο τόπος και ο χρόνος αποπεράτωσης της εργασίας (π.χ. «ΑΘΗΝΑ 2021»).

Σε επόμενη σελίδα καταχωρίζονται τα *Περιεχόμενα* (η διατύπωση «πίνακας περιεχομένων» είναι κατά κανόναν εσφαλμένη και πρέπει να αποφεύγεται, διότι τα περιεχόμενα μίας εργασίας ή και ενός βιβλίου ακόμη σπανίως πλέον καταρτίζονται υπό μορφήν πίνακα, όπως συνέβαινε πολύ παλαιότερα): τούτα μπορούν μεν να έχουν την απλή δομή ενός και μοναδικού επιπέδου διάρθρωσης με παραπομπές στις σελίδες από τις οποίες ξεκινά το εκάστοτε κεφάλαιο ή ενότητα, αλλά ενδέχεται και να περιλαμβάνουν δύο είτε περισσότερα επίπεδα διάρθρωσης ανάλογα με την δομή της εργασίας καθώς και την διάθεση του συντάκτη να παρέχει εν προκειμένω λιγότερο ή περισσότερο αναλυτική πληροφόρηση για τα περιεχόμενά της. Προαιρετικά, μετά τα περιεχόμενα μπορεί επίσης να παρατίθενται και άλλοι κατάλογοι ή επικουρικοί πίνακες, όπως π.χ. *κατάλογοι εικόνων* / *παραδειγμάτων* / *διαγραμμάτων* κ.λπ. ή *πίνακες βραχυγραφιών* / *ακρωνυμίων* / *όρων* κ.ο.κ. κατά περίπτωση (και, προφανώς, μονάχα σε εργασίες σχετικά μεγάλης εκτάσεως).

Η παρουσία ενός *Προλόγου* είναι πάντοτε προαιρετική. Συνήθως, σε έναν πρόλογο γίνεται αναφορά στα κίνητρα και τις περιστάσεις που οδήγησαν τον συντάκτη του κειμένου στην επιλογή και την ενασχόληση με το αντικείμενο που πραγματεύεται, ενώ δεν παραλείπεται και η έκφραση ευχαριστιών προς πρόσωπα και φορείς που συνέβαλαν καθ' οιονδήποτε τρόπο στην ευτυχή περάτωση της έρευνας είτε ακόμη η αφιέρωση του πονήματος σε οικεία πρόσωπα. Άλλοτε πάλι, ο πρόλογος ενός βιβλίου δεν υπογράφεται από τον συντάκτη του αλλά από άλλο πρόσωπο, κάποιας περιωπής, που αναλαμβάνει τιμητικά να παρουσιάσει στους αναγνώστες το πόνημα που ακολουθεί. Μία *Εισαγωγή* είναι επίσης προαιρετική (όσον αφορά τουλάχιστον τις μικρής εκτάσεως εργασίες) και έπεται του προλόγου· σε αυτήν, ο συντάκτης της εργασίας παρουσιάζει κατά τρόπον περιεκτικό το θέμα ή ερευνητικό ερώτημα και την προβληματική που πρόκειται να αναπτύξει στην συνέχεια, κάνει αναφορά σε προηγούμενες συναφείς μελέτες οριοθετώντας το ερευνητικό πεδίο αλλά και την σημασία που φιλοδοξεί να έχει στο ίδιο αυτό πλαίσιο η δική του προσέγγιση και συμβολή, σκιαγραφεί την δομή και το περιεχόμενο της εργασίας του, ενώ δύναται να προβαίνει και σε ορισμένες γενικότερες ή ειδικότερες επισημάνσεις μεθοδολογικής φύσεως, συγγραφικών συμβάσεων που ακολουθεί στο πόνημά του κ.λπ.

Αμέσως μετά εμφανίζεται το κύριο σώμα της εργασίας, χωρισμένο – κατά περίπτωση – σε μέρη, ενότητες, κεφάλαια, υποκεφάλαια κ.λπ., με κατάληξη κατά κανόνα (καίτοι όχι υποχρεωτικά και δη σε εργασίες μικρότερης εκτάσεως) σε έναν *Επίλογο* ή σε *Συμπεράσματα* που απορρέουν απ' όλη την προηγούμενη ενδελεχή ανάπτυξη του ερευνητικού θέματος. Στο τέλος της εργασίας επισυνάπτεται επίσης η *Βιβλιογραφία*, όπου συγκεντρώνεται εν είδει καταλόγου το σύνολο των (πρωτογενών) πηγών – π.χ. χειρόγραφων ή έντυπων αρχειακών τεκμηρίων, παρτιτουρών κ.λπ. – αλλά και των (δευτερογενών) μελετών – ήτοι της λεγόμενης "δευτερεύουσας βιβλιογραφίας", όπου περιλαμβάνονται επιστημονικά βιβλία, δοκίμια, άρθρα κ.λπ. – οι οποίες ελήφθησαν υπ' όψιν και αξιοποιήθηκαν κατά το μάλλον ή ήττον κατά την εκπόνηση της έρευνας, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις προστίθενται ακόμη ένα ή περισσότερα *παραρτήματα* (ποικίλου περιεχομένου, ανάλογα με την φύση και τις ανάγκες της εκάστοτε εργασίας) αλλά και *γλωσσάρια* είτε *ευρετήρια* (ονομάτων, έργων, όρων κ.ά.).

Για την σύνταξη μίας επιστημονικής εργασίας συστήνεται η επιλογή μιας κοινής γραμματοσειράς (όπως π.χ. της Times New Roman, της Cambria, της Garamond κ.λπ.) και η χρησιμοποίησή της σε όλη την έκταση του κειμένου (με την εξαίρεση της εισαγωγής ειδικών χαρακτήρων, όπου αυτό επιβάλλεται, ή της πιθανής αξιοποίησης κάποιας εναλλακτικής γραμματοσειράς για τις επικεφαλίδες, εφ' όσον βεβαίως και αυτή εφαρμόζεται κατά τρόπον απολύτως συνεπή και συστηματικό σε όλη την έκταση του πονήματος). Η εικόνα ενός γραπτού με αδικαιολόγητες ή και τελείως αψυχολόγητες αλλαγές γραμματοσειρών προδιαθέτει αρνητικά τον αναγνώστη, ενώ δυσχεραίνει και την περαιτέρω επεξεργασία του κειμένου σε περίπτωση που αυτό προορίζεται για έκδοση. Απόλυτη συνέπεια απαιτείται, επίσης, στις επιλογές μορφοποίησης των

παραγράφων: προτιμάται η πλήρης στοίχιση του κειμένου, διάστιχο όχι μεγαλύτερο από 1,5 γραμμές και μέγεθος χαρακτήρων της τάξεως των 12 στιγμών για το βασικό σώμα του κειμένου, 11 στιγμών για τα παραθέματα (βλ. στην αμέσως επόμενη ενότητα) και 10 στιγμών για τις υποσημειώσεις (με μικρές αναλογικές αυξομειώσεις που ενδέχεται να απορρέουν από τις ιδιαίτερες σχεδιαστικές προδιαγραφές των διαφορετικών γραμματοσειρών). Οι "υποσημειώσεις" (που ονομάζονται έτσι επειδή ακριβώς εμφανίζονται *υπό* το βασικό σώμα του κειμένου, στο κάτω μέρος μιας σελίδος) είναι προτιμότερες από τις "σημειώσεις [τέλους]" (οι οποίες παρατίθενται συγκεντρωμένες στο τέλος είτε κάθε επιμέρους κεφαλαίου είτε ολόκληρης της εργασίας, πριν από την τελική *Βιβλιογραφία*) και προστίθενται πάντοτε με το εργαλείο «Εισαγωγή υποσημείωσης» (στην καρτέλα «Αναφορές») του MS Word ή άλλου αντίστοιχου λογισμικού – ποτέ όμως και για κανέναν απολύτως λόγο χειροκίνητα!

Συνιστάται θερμά να είναι πάντοτε ενεργοποιημένη η ορθογραφική διόρθωση στην ελληνική γλώσσα (με απενεργοποιημένη όμως την – ενίοτε ιδιαίτερη προβληματική, καίτοι δαψιλώς παραμετροποιήσιμη – «Αντικατάσταση κειμένου κατά την πληκτρολόγηση» στις «Επιλογές αυτόματης διόρθωσης») και να γίνεται οπωσδήποτε στο τέλος ένας γενικός ορθογραφικός έλεγχος, προκειμένου να αποφεύγονται κατά το δυνατόν τυπογραφικά αλλά και παιδαριώδη ορθογραφικά λάθη. Πριν από την οριστική παράδοση / υποβολή μίας εργασίας, είναι προσέτι εξαιρετικά ωφέλιμη η προσεκτική ανάγνωσή της από την αρχή μέχρι το τέλος, προκειμένου να διαπιστωθεί αν οι διατυπώσεις βγάζουν νόημα και αν ο γραπτός λόγος διαθέτει εν γένει την απαραίτητη ροή και συνοχή! Για τον έλεγχο της ορθογραφίας ή της ορθής συντακτικά χρήσεως μιας λέξεως ή μιας εκφράσεως είναι σκόπιμο να συμβουλεύεται κανείς ένα ή περισσότερα λεξικά (υπάρχουν κάμποσα τέτοια ακόμη και στο διαδίκτυο), ενώ χρήσιμη μπορεί πολλές φορές να αποδειχθεί ακόμη και μια απλή αναζήτηση στην Google ή άλλη ανάλογη διαδικτυακή μηχανή αναζήτησης (θέτοντας κατά προτίμηση τον εκάστοτε όρο αναζήτησης εντός εισαγωγικών, για πιο εστιασμένα και ακριβή αποτελέσματα).

Προς αποφυγή των περιττών αλλά και οχληρών διπλών (και πολλαπλών) κενών στην ροή ενός κειμένου, μπορεί κανείς να χρησιμοποιεί – αναδρομικά αλλά και ανά πάσα στιγμή – την «Εύρεση» (Ctrl+F), πατώντας προς αναζήτηση δύο φορές το spacebar και προβαίνοντας ακολούθως σε «Αντικατάσταση» όλων των προβληματικών σημείων που θα ανιχνευθούν με μονό κενό. Επίσης, η αριστερή εσοχή στην έναρξη μίας νέας παραγράφου οφείλει να εισάγεται αυτόματα και ομοιόμορφα με το πλήκτρο Tab (βρίσκεται αριστερά του Q σε μία τυπική διάταξη πληκτρολογίου QWERTY ή QWERTZ) – ειδάλλως δια της επιλογής ενός κατάλληλα διαμορφωμένου «Στυλ» – και όχι με την επανειλημμένη χρήση του spacebar στα "τυφλά"!

10.2. Παραθέματα

Σε κάποιες περιπτώσεις, ο συντάκτης μιας επιστημονικής εργασίας παρεμβάλλει στην ροή του κειμένου του ένα μικρότερο ή μεγαλύτερο απόσπασμα παρμένο από άλλη πηγή, αυτούσιο ή μεταφρασμένο από άλλη γλώσσα στα ελληνικά· η πρακτική αυτή ονομάζεται "παράθεση" και το εξ αυτής παραγόμενο αποτέλεσμα "παράθεμα".

Υπάρχουν δύο τρόποι για να παραθέσει κανείς ένα χωρίο από άλλη πηγή. Εάν, κατ' αρχάς, αυτό είναι σύντομο, τότε παρεμβάλλεται απλώς στην ροή του κειμένου (είτε στο βασικό σώμα του είτε στο πλαίσιο μίας υποσημειώσεως) εντός «γωνιωδών εισαγωγικών», τα οποία προσδιορίζουν την έναρξη και το τέλος του παραθέματος χωρίς να χρειάζεται οποιαδήποτε άλλη μορφοποίηση· μάλιστα, μία εσφαλμένη – και δυστυχώς αρκετά διαδεδομένη – πρακτική έγκειται στην πλεοναστική επισήμανση του παρατιθέμενου εντός εισαγωγικών κειμένου συλλήβδην με *πλάγιους χαρακτήρες*, οι οποίοι όμως χρησιμοποιούνται για λόγους έμφασης (βλ. παρακάτω, στην ενότητα 10.5) και άρα εδώ είναι τελείως καταχρηστικοί! Σε διαφορετική περίπτωση, ένα σχετικά εκτεταμένο παράθεμα – το οποίο δύναται, φέρ' ειπείν, να εκτείνεται σε μία ή και περισσότερες παραγράφους – τοποθετείται σε διακριτή παράγραφο (ή σειρά παραγράφων), *χωρίς εισαγωγικά*, αλλά με επιπρόσθετη αριστερή και

δεξιά εσοχή σε όλη την παράγραφο (π.χ. μεγέθους 36 pixels), κάποια απόσταση πάνω και κάτω από τις υπόλοιπες παραγράφους του κειμένου (π.χ. με διαστήματα μεγέθους 6 pixels πριν και μετά την παρατιθέμενη παράγραφο ή και με την παρεμβολή μίας κενής γραμμής πάνω και κάτω από αυτήν) καθώς και μείωση του μεγέθους της γραμματοσειράς κατά μία στιγμή.

Τόσο στην μία όσο και στην άλλη μορφή παράθεσης, ακολουθεί οπωσδήποτε μία παραπομπή στην πηγή από την οποίαν έχει αντληθεί το παράθεμα· πρόκειται, δηλαδή, για μία βιβλιογραφική παραπομπή (βλ. αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο), πλήρη ή συνοπτική, η οποία παρέχεται είτε σε υποσημείωση είτε εντός παρενθέσεων αμέσως μετά το πέρας του παραθέματος, ανάλογα με το σύστημα παραπομπών που ακολουθείται σε ένα κείμενο (προφανώς, στην περίπτωση όπου το παράθεμα εμφανίζεται ήδη στο πλαίσιο μίας υποσημειώσεως, η παραπομπή μπορεί είτε να προστίθεται εντός παρενθέσεων είτε ακόμη να επισυνάπτεται σε ξεχωριστή περίοδο μετά από αυτό). Η εμφάνιση παραθέματος χωρίς κάποια παραπομπή στην κατάληξή του συνιστά πάντως σημαντικό συγγραφικό ατόπημα, εάν όχι λογοκλοπή! Από την άλλη πλευρά, σε περιπτώσεις παραθεμάτων που μεταφράζονται από άλλη γλώσσα είναι σχεδόν πάντοτε περιττό να προστίθεται το πρωτότυπο κείμενο και σε υποσημείωση (εν είδει αναδιπλασιασμού της παραθέσεως, ούτως ειπείν), πριν ή μετά την βιβλιογραφική παραπομπή· εξόχως προβληματική όμως είναι και η πρακτική της παράθεσης ενός ξενόγλωσσου χωρίου μόνο στο πρωτότυπο, δίχως να συνοδεύεται από απόδοση στην γλώσσα στην οποία συντάσσεται η επιστημονική εργασία (εκτός ίσως από ορισμένες εξαιρετικές περιπτώσεις και δη ιδιαίτερα σύντομων και περιεκτικών παραθεμάτων).

Σε κάποιες περιπτώσεις, όπως, φέρ’ ειπείν, κατά την παράθεση ποιητικών στίχων, του ακριβούς περιεχομένου ενός χειρογράφου ή του κειμένου της προμετωπίδος / σελίδος τίτλου μιας ιστορικής εκδόσεως, χρειάζεται επιπλέον να αποτυπώνονται με απόλυτη σαφήνεια τα σημεία εκείνα στα οποία γίνεται αλλαγή στίχου ή σειράς με την εισαγωγή ενός διαχωριστικού – απλού ή ακόμη και διπλού (//), σε περίπτωση αλλαγής στροφής ή παραγράφου, και πάντοτε με κενά ένθεν κακείθεν αυτού· για παράδειγμα: «Ἄκρα τοῦ τάφου σιωπὴ στὸν κάμπο βασιλεύει· / λαλεῖ πουλί, παίρνει σπειρί, κ’ ἡ μάννα [sic] τὸ ζηλεύει».[1] Σε αυτό το σύντομο παράθεμα, το οποίο έχει ενσωματωθεί στην παρούσα παράγραφο, αξίζει να επισημανθούν ειδικότερα τα ακόλουθα στοιχεία: α) η προσθήκη της δέουσας βιβλιογραφικής παραπομπής σε υποσημείωση που εισάγεται μετά το πέρας του παραθέματος (και το κλείσιμο των εισαγωγικών)· β) η ενδεδειγμένη τοποθέτηση του τελευταίου σημείου στίξεως της παρατιθέμενης περιόδου *μετά* το κλείσιμο των εισαγωγικών και όχι εντός αυτών·[2] γ) η ένδειξη “sic”, η οποία προστίθεται εντός αγκυλών, διακόπτοντας προσωρινά την ροή του παρατιθέμενου κειμένου, για να δηλώσει την ενσυνείδητη πιστή αναπαραγωγή (μεταφορά) ενός ορθογραφικού, τυπογραφικού, γραμματικού / συντακτικού είτε ακόμη λογικού σφάλματος ή *ιδιωματισμού* από την ίδια την πηγή (δίχως, παρ’ όλα αυτά, να αποκλείεται και η πρακτική της σιωπηρής διορθώσεως ορισμένων καταφανών ορθογραφικών ή τυπογραφικών λαθών κατά την παράθεση ενός δεδομένου κειμένου σε μια επιστημονική εργασία).

Γενικότερα, μέσα σε αγκύλες μπορεί στην ροή ενός παραθέματος να παρεμβληθεί ένα πολύ σύντομο σχόλιο από μέρους του συντάκτη της εργασίας (ή, σε περίπτωση που το παράθεμα μεταφράζεται από άλλη γλώσσα, να αποτυπωθεί εδώ ένας όρος ή άλλη σημαντική έννοια στο πρωτότυπο), να προστεθεί κάποια λέξη ή περιφραστική διατύπωση ώστε να γίνεται πιο εύληπτο το

[1] Διονύσιος Σολωμός, “Οἱ ἐλεύθεροι πολιορκημένοι”, *Άπαντα ποιήματα και πεζά, και 6 μελέτες για τη ζωή και το έργο του*, Μπίρης, Αθήνα 1971, σ. 133.

[2] Η πρακτική αυτή αφορά σε κάθε περίπτωση – ανεξαιρέτως – την τελεία, την άνω τελεία, το κόμμα καθώς και την άνω και κάτω (ή διπλή) τελεία. Αντίθετα, το θαυμαστικό, το ερωτηματικό και τα αποσιωπητικά τοποθετούνται κατά τον ίδιο τρόπο, δηλαδή εκτός του παραθέματος (αμέσως μετά το κλείσιμο των εισαγωγικών), μόνον εφ’ όσον αποτελούν προσθήκη του συντάκτη της εργασίας εν είδει σχολιασμού ή στο πλαίσιο της γενικότερης ροής του λόγου του· εάν, απεναντίας, κάποιο από αυτά ανήκει στο πρωτότυπο κείμενο που παρατίθεται, τότε εισάγεται οπωσδήποτε *πριν* από το κλείσιμο των εισαγωγικών και ακολουθεί – αμέσως μετά τα εισαγωγικά – άλλο κατάλληλο σημείο στίξεως για το κλείσιμο της περιόδου του κειμένου στο οποίο εντάσσεται (εγκιβωτίζεται) το παράθεμα.

νόημα – ιδίως μάλιστα σε περιπτώσεις όπου σημαντικά συμφραζόμενα του πρωτότυπου κειμένου απουσιάζουν από ένα απόσπασμα που, αναπόφευκτα, παρατίθεται κατά τρόπον επιλεκτικό – ή ακόμη να αντικατασταθούν ορισμένοι χαρακτήρες λέξεων του πρωτότυπου κειμένου, εφ' όσον κρίνεται πως τούτο εξυπηρετεί την νοηματική σαφήνεια ή επιβάλλεται για συντακτικούς είτε άλλους λόγους στο ευρύτερο πλαίσιο του κειμένου της εργασίας (όπως π.χ. σε περιπτώσεις όπου η χρήση παραθεμάτων συνδυάζεται με την μετατροπή από ευθύ σε πλάγιο λόγο)· με άλλα λόγια, οτιδήποτε σημειώνεται εντός αγκυλών μέσα σε ένα παράθεμα δηλώνει πάντοτε μία *παρέμβαση* / *σημείωση του συντάκτη* της εργασίας επί του πρωτότυπου κειμένου. Ομοίως, η παράλειψη μίας ή περισσοτέρων λέξεων – είτε ακόμη ολόκληρων φράσεων – από ένα κείμενο που παρουσιάζεται σε παράθεση οφείλει να δηλώνεται με αποσιωπητικά εντός αγκυλών, δηλαδή ως εξής: «[…]» (ουδέποτε όμως με απλά αποσιωπητικά, χωρίς αγκύλες!)· αυτή η αποσιώπηση μπορεί να αφορά ένα τμήμα από την έναρξη, το μέσον ή ακόμη και την κατάληξη ενός παραθέματος, καίτοι ειδικά στις περιπτώσεις της έναρξης και της κατάληξης η σήμανση αυτή δεν είναι διόλου απαραίτητη (μπορεί μάλιστα να ειπωθεί ότι η εφαρμογή της τείνει συνήθως περισσότερο προς μιαν υπερβάλλουσα σχολαστικότητα, πολλώ δε μάλλον εάν το απόσπασμα που παρατίθεται διαθέτει ήδη επαρκή νοηματική αυτοτέλεια).

Η πρακτική της παράθεσης οφείλει γενικά να εφαρμόζεται με πολλή φειδώ, σε περιπτώσεις όπου κρίνεται όντως σκόπιμη η αυτούσια μεταφορά μιας βαρυσήμαντης άποψης ή μιας πληροφορίας ιδιαίτερου ιστορικού ενδιαφέροντος. Εντούτοις, οι πληροφορίες που αντλούνται από την πρωτογενή και ιδίως την δευτερογενή βιβλιογραφία είθισται στην συντριπτική τους πλειονότητα να μεταφέρονται μονάχα κατά τρόπον έμμεσο και περιληπτικό σε μία νέα επιστημονική εργασία (συνοδευόμενες, ασφαλώς, και από τις προσήκουσες βιβλιογραφικές παραπομπές), προκειμένου μάλιστα να διασταυρωθούν αλλά και να σχολιασθούν εκεί περαιτέρω (ειδάλλως, η απλή παράθεσή τους κατά κανόνα περιττεύει). Συνεπώς, η κατάχρηση παραθεμάτων εκλαμβάνεται ως σοβαρή συγγραφική αδυναμία και γι' αυτό συνιστάται μεγάλη προσοχή και σύνεση στην εφαρμογή της συγκεκριμένης πρακτικής!

10.3. Αναφορές σε κύρια ονόματα, τοπωνύμια, ιδρύματα και θεσμούς

Τα ξένα κύρια ονόματα είναι πάντοτε προτιμότερο να καταγράφονται στην πρωτότυπη εκδοχή τους, εφ' όσον τουλάχιστον προέρχονται από γλώσσα στην οποία χρησιμοποιείται το λατινικό αλφάβητο (απλό ή εκτεταμένο), πλήρη την πρώτη φορά και ενδεχομένως πιο συνοπτικά (με αναφορά μόνο στο επώνυμο) από εκεί και ύστερα: π.χ. Wolfgang Amadeus Mozart (παρά Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ), Heinrich Schütz (παρά Χάινριχ Συτς), Antonín Dvořák, Eugène Ysaÿe, Isaac Albéniz κ.λπ. Σε περίπτωση που γίνεται χρήση των αρχικών γραμμάτων δύο ή περισσοτέρων ονομάτων, καλό είναι αυτά να μην ενώνονται μεταξύ τους αλλά να χωρίζονται με κενά: π.χ. J. S. και C. Ph. E. Bach (αντί για ~~J.S.~~ και ~~C.P.E.~~ ή ακόμη και ~~CPE~~, όπως συχνά αυτά παρουσιάζονται κατά τις τελευταίες δεκαετίες σε αγγλικά κείμενα).

Όταν όμως το πρωτότυπο αλφάβητο μιας γλώσσας είναι διαφορετικό του λατινικού και κρίνεται ότι η χρήση του θα οδηγούσε το αναγνωστικό μας κοινό σε σύγχυση ή ακόμη και σε παντελή αδυναμία κατανόησης του γραπτού λόγου, τότε προβαίνουμε – κατά την σύγχρονη διεθνή πρακτική – σε *μεταγραμματισμό* (ειδάλλως σε *μεταγραφή κατά την φωνητική απόδοση*, όπως συνηθιζόταν ιδίως παλαιότερα) των κυρίων ονομάτων στο *ελληνικό* αλφάβητο, δηλαδή σε αυτό της βασικής γλώσσας σύνταξης της επιστημονικής εργασίας. Σε αυτήν την περίπτωση υπάγονται, φέρ' ειπείν, όλα τα ρωσικά ονόματα, τα οποία βεβαίως μεταγράφονται και σε κάθε άλλη γλώσσα κατά τρόπον διαφορετικό (ακολουθώντας τις εκάστοτε καθιερωμένες αντιστοιχίσεις γραμμάτων και φωνημάτων): π.χ. ο Пётр Ильич Чайковский αποδίδεται ως Pjotr Iljitsch Tschaikowski στα γερμανικά, ως Pyotr Ilyich Tchaikovsky στα αγγλικά, ως Piotr Ilitch Tchaïkovski ή Tchaïkovsky στα γαλλικά, ως Pëtr Il'ič Čajkovskij στα ιταλικά κ.ο.κ., αλλά και ως Πιοτρ Ιλίτς Τσαϊκόβσκυ ή Τσαϊκόβσκι (αλλά πάντοτε «Τσαϊκόφσκι» κατά την φωνητική του εκφορά) στα ελληνικά. Άλλα παραδείγματα: Μιχαήλ Ιβάνοβιτς Γκλίνκα [Михаил Иванович Глинка], Αντόν Γκρηγκόριεβιτς

Ρουμπινστέιν [Антон Григорьевич Рубинштейн] (προσοχή: όχι ~~Ρούμπινσταϊν~~, όπως το ίδιο επώνυμο προφέρεται στα γερμανικά!), Μίλυ Αλεξέιεβιτς Μπαλάκιρεβ [Милий Алексеевич Балакирев] (προφορά: «Μπαλάκιρεφ»), Τσέζαρ Αντόνοβιτς Κιούι [Цезарь Антонович Кюи], Μοντέστ Πετρόβιτς Μούσοργκσκυ [Модест Петрович Мусоргский] (προσοχή στον τονισμό!), Αλεξάντρ Πορφύριεβιτς Μποροντίν [Александр Порфирьевич Бородин] (ποτέ ~~Αλεξάντερ~~ στα ρωσικά!), Νικολάι Αντρέιεβιτς Ρίμσκυ-Κόρσακοβ [Николай Андреевич Римский-Корсаков] (προφορά: «Ρίμσκι-Κόρσακοφ»), Αλεξάντρ Κωνσταντίνοβιτς Γκλαζουνόβ [Александр Константинович Глазунов] (προφορά: «Γκλαζουνόφ»), Αλεξάντρ Νικολάιεβιτς Σκριάμπιν [Александр Николаевич Скрябин], Σεργκέι Βασίλιεβιτς Ραχμάνινοβ [Сергей Васильевич Рахманинов] (προφορά: «Ραχμάνινοφ»), Ρέινγκολντ Μορίτσεβιτς Γκλιέρ [Рейнгольд Морицевич Глиэр], Νικολάι Κάρλοβιτς Μέτνερ [Николай Карлович Метнер] (όχι ~~Μέντνερ~~), Ίγκορ Φιόντοροβιτς Στραβίνσκυ [Игорь Фёдорович Стравинский], Σεργκέι Σεργκέιεβιτς Προκόφιεβ [Сергей Сергеевич Прокофьев] (η συχνά απαντώμενη στα ελληνικά εκδοχή ~~Προκόφιεφ~~ είναι κατ' ουσίαν ένα ανύπαρκτο κατασκεύασμα, αφού ούτε μεταγραμματισμό αποτελεί, ούτε αποδίδει φωνητικά κατά τρόπον απολύτως ορθό το όνομα, το οποίο στην πραγματικότητα προφέρεται περίπου ως «Πρακόφιεφ»!), Ντμίτρυ Ντμίτριεβιτς Σοστακόβιτς [Дмитрий Дмитриевич Шостакович] κ.λπ. Το ίδιο ισχύει και για ονόματα ασιατικής προελεύσεως, όπως Αράβων, Ινδών, Κινέζων, Κορεατών, Ιαπώνων κ.ά.

Συνεπώς, όταν κανείς συμβουλεύεται ξένη βιβλιογραφία και σκοπεύει να αντλήσει από εκεί κάποιες πληροφορίες για να τις παρουσιάσει σε δική του εργασία στα ελληνικά – είτε με την μορφή αυτούσιου παραθέματος είτε σε ελεύθερη αναδιατύπωση – οφείλει να επιδεικνύει την δέουσα προσοχή ώστε να μην μεταφέρει άκριτα τυχόν κύρια ονόματα που από την πρωτότυπή τους μορφή έχουν ήδη υποστεί μεταγραμματισμό σε άλλο αλφάβητο και γλώσσα· γι' αυτά απαιτείται εν προκειμένω αντίστοιχη διαδικασία προσαρμογής στο ελληνικό αλφάβητο με αναγωγή στην πρωτότυπη γραφή τους. Εξαίρεση βεβαίως αποτελεί η περίπτωση των βιβλιογραφικών αναφορών / παραπομπών, στις οποίες τα κύρια ονόματα (συγγραφέων, άλλων συντελεστών ή αναφερόμενων στον τίτλο μιας μελέτης) μεταφέρονται αυτούσια, όπως ακριβώς παρουσιάζονται στην εκάστοτε πηγή (ενίοτε μάλιστα και με περαιτέρω εναλλακτικές εκδοχές τους σε μία και την αυτή γλώσσα)· πρβλ., επί παραδείγματι, τις αναφορές στο όνομα του Σκριάμπιν που εμπεριέχονται στους τίτλους των ακόλουθων βιβλιογραφικών λημμάτων: α) Jonathan Powell, *After Scriabin: Six composers and the development of Russian music*, διδακτορική διατριβή, University of Cambridge, 1999· β) Peter D. Roberts, *Modernism in Russian piano music: Skriabin, Prokofiev and their contemporaries*, Indiana University Press, Bloomington 1993· γ) Roland Willmann, "Alexander Skrjabin: Die 6. Klaviersonate op. 62", *Die Musikforschung* 48/2, 1995, σ. 153-166.

Ανάλογη προσοχή πρέπει να επιδεικνύεται και για τα τοπωνύμια, ήτοι τα ονόματα κρατών / χωρών, κρατιδίων / πολιτειών, περιοχών, πόλεων, νησιών, βουνών, ποταμών, λιμνών κ.λπ. Π.χ. η αναφορά στο Μόναχο ως "Munich" (München στην πρωτότυπη – γερμανική – γλώσσα) νοείται μονάχα στο πλαίσιο μιας επιστημονικής εργασίας που συντάσσεται στην αγγλική γλώσσα, ενώ είναι αδιανόητη (αλλά και ανεπίτρεπτη) σε ένα κείμενο που γράφεται στα ελληνικά! Κατά τα λοιπά, πέραν – και εδώ – της ειδικής περιπτώσεως των βιβλιογραφικών αναφορών / παραπομπών (η οποία θα σχολιασθεί στο επόμενο κεφάλαιο), όσα τοπωνύμια έχουν καθιερωθεί στα ελληνικά χρησιμοποιούνται κατά προτίμηση – και μάλιστα *κλίνονται*, όπου και όποτε αυτό είναι απαραίτητο – στην γλώσσα μας: «η Γερμανία» («της Γερμανίας»), «η Βαυαρία», «η Καλιφόρνια», «η Ουαλία», «η Φλάνδρα», «η Βιέννη», «η Λειψία», «το Βερολίνο» («του Βερολίνου»), «η Λωζάννη», «το Παρίσι» («του Παρισιού»), «το Λονδίνο», «η Μαδρίτη», «η Λισσαβώνα», «το Μιλάνο», «η Ρώμη», «το Βελιγράδι», «η Μόσχα», «η Αγία Πετρούπολη», «η Τυφλίδα», «η Βαγδάτη», «η Τεχεράνη», «η Βομβάη», «το Πεκίνο», «η Σαγκάη», «το Τόκυο», «η Νέα Υόρκη», «η Κορσική», «οι Άλπεις» («των Άλπεων»), «ο Καύκασος» («του Καυκάσου»), «ο Δούναβης», «ο Νείλος», «η Βαϊκάλη» κ.λπ. Υπάρχουν βέβαια και ορισμένες αμφίσημες περιπτώσεις, στις οποίες μπορεί να χρησιμοποιηθεί είτε η πρωτότυπη ονομασία είτε η ελληνική της απόδοση (ακόμη και συνδυαστικά): για παράδειγμα, η

«λίμνη της Κωνσταντίας» φέρει την πρωτότυπη ονομασία "Bodensee", ενώ το Salzburg της Αυστρίας θα μπορούσε πιθανόν να αναφερθεί και ως «Σάλτσμπουργκ» (σίγουρα όμως όχι ως «~~Ζάλτσμπουργκ~~»). Από εκεί και πέρα, για όσα τοπωνύμια δεν έχουν εξελληνισθεί (ή ο μεταγραμματισμός τους στα ελληνικά φαίνεται μάλλον εξεζητημένος), είναι προτιμότερο να χρησιμοποιείται απευθείας η *πρωτότυπη* γραφή τους στο λατινικό αλφάβητο (π.χ. «το Augsburg», «το Kassel», «το Mannheim», «το Bayreuth» κ.λπ.), ενώ όσα πάλι προέρχονται από γλώσσες σε διαφορετικό αλφάβητο μεταγραμματίζονται αναγκαστικά στο ελληνικό (π.χ. «Γιεκατερινμπούργκ» [Екатеринбург], «Νοβοσιμπίρσκ» [Новосибирск], «Τζαϊπούρ» [जयपुर], «Γιοκοχάμα» [横浜市] κ.λπ.).

Ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δίνεται στους *εθνικούς και τοπικούς επιθετικούς προσδιορισμούς*, οι οποίοι στα ελληνικά – σε πλήρη αντίθεση με ό,τι ισχύει ειδικά στην αγγλική γλώσσα (τα δεδομένα της οποίας πολλοί μιμούνται μηχανιστικά και αναπαράγουν άκριτα και ανεδαφικά) – γράφονται πάντοτε με *μικρό το αρχικό τους γράμμα*, όπως όλα τα επίθετα: «αυστριακό κοινό», «γερμανικά εδάφη», «γάλλος μουσικός», «ναπολιτάνοι συνθέτες», «έλληνας κριτικός», «ευρωπαϊκή μουσική» κ.λπ. Με κεφαλαία αναγράφονται μόνον τα αντίστοιχα ουσιαστικά: π.χ. «οι Άγγλοι προτιμούσαν […]», «των Ισπανών που γνώριζαν […]», «οι Μιλανέζοι υποδέχθηκαν […]», «Έλληνες και Ευρωπαίοι θεωρούν […]» κ.λπ.

Η συστηματική χρήση κεφαλαίων αρχικών γραμμάτων επιβάλλεται επίσης στις ονομασίες ιδρυμάτων και θεσμών (καθώς και άλλων συλλογικών φορέων, εταιρικών / εμπορικών επωνυμιών κ.λπ.), οι οποίες επιπλέον σημειώνονται με όρθιους χαρακτήρες και ουδέποτε με πλάγιους: π.χ. «Ωδείο του Παρισιού», «Ακαδημία Καλών Τεχνών», «Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών», «Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος "Λίλιαν Βουδούρη"», «Κρατική Ορχήστρα Αθηνών», «Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία» κ.λπ. Και σε αυτήν την περίπτωση απαιτείται ιδιαίτερη προσοχή όσον αφορά την ορθή απόδοση ενός ιδρύματος ή θεσμού που μεταφέρεται από μια πηγή σε τρίτη γλώσσα (τουτέστιν ούτε την πρωτότυπη αλλά ούτε κι αυτήν στην οποία συντάσσεται η επιστημονική εργασία): φέρ' ειπείν, τυχόν αναφορά στην "Berlin Philharmonic" ή στην "Prussian Academy of Arts" είναι αποδεκτή μονάχα σε ένα κείμενο που γράφεται στα αγγλικά· αντίθετα, για τις ανάγκες της σύνταξης ενός κειμένου σε οιανδήποτε άλλη γλώσσα θα πρέπει να αναζητηθούν και να χρησιμοποιηθούν αντίστοιχες αποδόσεις σε αυτήν (έτσι, π.χ., στα ελληνικά: «Φιλαρμονική του Βερολίνου» και «Πρωσσική Ακαδημία Τεχνών»), ενδεχομένως με συμπληρωματική αναφορά και στις πρωτότυπες ονομασίες των θεσμών αυτών στα γερμανικά (ως "Berliner Philharmoniker" και "Preußische Akademie der Künste", αντίστοιχα), εάν τυχόν τούτο κρίνεται σκόπιμο ή αναγκαίο.

10.4. Αναφορές σε τίτλους μουσικών έργων (αλλά και έργων τέχνης / του πνεύματος γενικότερα)

Οι τίτλοι των έργων τέχνης και του πνεύματος εν γένει – τουτέστιν των μουσικών, εικαστικών, λογοτεχνικών, θεατρικών, κινηματογραφικών κ.λπ. δημιουργιών – αναγράφονται με *πλάγιους χαρακτήρες* (εξίσου όπως και οι τίτλοι βιβλίων, περιοδικών, εφημερίδων κ.ο.κ.), χωρίς εισαγωγικά και επιπλέον με κεφαλαίο συνήθως μόνο το αρχικό γράμμα της πρώτης τους λέξης (συνιστάται να αποφεύγεται η αγγλική πρακτική που έγκειται στην χρήση κεφαλαίου αρχικού γράμματος σε κάθε σχεδόν λέξη για την υπογράμμιση ενός τίτλου που κατά τα λοιπά αναγράφεται με όρθιους χαρακτήρες). Παραδείγματα: «*Σονάτα για πληκτροφόρο σε Ντο-μείζονα*», «*Η θεία κωμωδία* του Δάντη», «Αισχύλου, *Προμηθεύς δεσμώτης*», «*Ο τιμωρηθείς ακόλαστος ή Don Giovanni* του Mozart», «*Ο θρίαμβος του θανάτου*» (πίνακας του Pieter Bruegel του πρεσβύτερου), «*Άγριες φράουλες* [*Smultronstället*]» (κινηματογραφική ταινία του Ingmar Bergman) κ.λπ.

Δεν χρησιμοποιούνται αλλόγλωσσες βραχυγραφίες, εφ' όσον αυτές μπορούν να αποδοθούν στα ελληνικά: π.χ. «αρ.» (όχι "~~no.~~" / "~~No~~", ούτε "~~Nr.~~"). Εξαίρεση αποτελεί ο όρος "opus", ο οποίος – όπως έχει εξηγηθεί και στο σχετικό λήμμα του γλωσσαρίου στο προηγούμενο κεφάλαιο (9) – δεν

μπορεί να θεωρηθεί ισοδύναμος του όρου «έργο» εν γένει, καθώς ενέχει την ειδικότερη έννοια της δημοσιευμένης ή επισήμως αναγνωρισμένης συλλογής έργων (ή, ενίοτε, και ενός αντίστοιχου μεμονωμένου έργου). Οι πλήρεις και αναλυτικές αναφορές σε συγκεκριμένα μουσικά έργα πρέπει πάντοτε να συνοδεύονται από αριθμό καταλόγου (εφ' όσον υπάρχει), ο οποίος προστίθεται με όρθιους χαρακτήρες μετά τα στοιχεία του τίτλου: π.χ. «Johann Sebastian Bach, *Καντάτα "Herz und Mund und Tat und Leben"*, BWV 147» (με επιπρόσθετη χρήση εισαγωγικών στον ειδικότερο τίτλο μιας φωνητικής συνθέσεως) ή «Johann Sebastian Bach, *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147» (χωρίς εισαγωγικά, εφ' όσον ο τίτλος μιας φωνητικής συνθέσεως δεν συνοδεύεται από γενικότερο προσδιορισμό είδους), «*Κουαρτέττο εγχόρδων σε φα-δίεση-ελάσσονα*, opus 50 αρ. 4 / Hob. III: 47, του Joseph Haydn» (εδώ παρέχονται δύο διαφορετικοί αριθμοί καταλόγου, με κενά ένθεν και ένθεν του διαχωριστικού), «Wolfgang Amadeus Mozart, *Σονάτα για πληκτροφόρο και βιολί σε Σι-ύφεση-μείζονα*, KV 378 / 317d» (στην προκειμένη περίπτωση δίνονται δύο διαφορετικές αριθμήσεις του *ιδίου* καταλόγου, στην αρχική αλλά και στην πιο πρόσφατη αναθεωρημένη του εκδοχή· εναλλακτικά, η δεύτερη αρίθμηση μπορεί να τεθεί εντός παρενθέσεων ή αγκυλών, χωρισμένη με κενό από την πρώτη: π.χ. «KV 378 [317d]»), «*Τρίο με πιάνο σε ντο-ελάσσονα*, opus 1 αρ. 3, του Ludwig van Beethoven» (χωρίς κόμμα ανάμεσα στο ευρύτερο opus και στον αύξοντα αριθμό του επιμέρους έργου που υπάγεται στην εν λόγω συλλογή), «*Συμφωνία αρ. 3, σε λα-ελάσσονα, "Σκωτική"*, opus 56 (MWV N 18), του Felix Mendelssohn-Bartholdy» (με κόμμα ανάμεσα στην αρίθμηση του έργου βάσει του είδους του – στο πλαίσιο πάντοτε της επίσημης εργογραφίας του συγκεκριμένου συνθέτη – και στην τονικότητά του, η οποία εν προκειμένω εμφανίζεται και λειτουργεί ως επεξήγηση, αλλά και με επιπρόσθετη αναγραφή του ιδιαίτερου προσωνυμίου που φέρει η εν λόγω σύνθεση στο τέλος του τίτλου, εντός εισαγωγικών), «Johannes Brahms, *Intermezzo για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 117 αρ. 1» (προσοχή: μια εκδοχή του τύπου «~~*Intermezzo για πιάνο αρ. 1, σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 117~~» θα ήταν τελείως εσφαλμένη και παραπλανητική, διότι δεν πρόκειται για το πρώτο δημοσιευμένο έργο του Brahms στο είδος αυτό εν γένει, αλλά για το πρώτο κομμάτι που εντάσσεται στο πλαίσιο της συγκεκριμένης πιανιστικής συλλογής, η οποία και κυκλοφόρησε υπό τον αριθμό opus 117!) κ.ο.κ.

Τα μέρη ενός ευρύτερου ενόργανου κυκλικού έργου αναγράφονται με όρθιους χαρακτήρες, χωρίς εισαγωγικά: π.χ. «I. Allegro moderato, II. Andante – III. Finale: Presto» (το κόμμα ανάμεσα στα δύο πρώτα μέρη δηλώνει, επιπλέον, ότι αυτά παραμένουν χωριστά το ένα από το άλλο, ενώ η παύλα ανάμεσα στα δύο τελευταία μέρη προσδιορίζει, απεναντίας, ότι τούτα συνδέονται άμεσα [*attacca*] μεταξύ τους). Σύνθετα μέρη, με αλλαγές της χρονικής αγωγής ή διακριτές ενότητες στην πορεία τους, δηλώνονται ως εξής: «Adagio – Allegro maestoso», «Scherzo: Allegro vivo – Trio» κ.ο.κ. Τίτλοι φωνητικών κομματιών που εντάσσονται σε ευρύτερα έργα, κύκλους έργων ή συλλογές τοποθετούνται εντός εισαγωγικών: π.χ. «Johann Sebastian Bach, "Können Tränen meiner Wangen", άρια (για άλτο) από τα *Κατά Ματθαίον Πάθη*, BWV 244/52» (ή εναλλακτικά: «BWV 244 αρ. 52»), «Franz Schubert, "Einsamkeit", από τον κύκλο τραγουδιών (για φωνή και πιάνο) *Το χειμωνιάτικο ταξίδι* [*Winterreise*], D 911 (opus 89) αρ. 12» κ.ο.κ.

Εντούτοις, οι γενικόλογες αναφορές σε ένα μουσικό είδος ή σε ένα (οποιοδήποτε) σύνολο ομοειδών έργων δεν πρέπει να αντιμετωπίζονται όπως οι τίτλοι συγκεκριμένων έργων· έτσι, μπορούμε π.χ. να αναφερόμαστε δίχως κάποιαν ιδιαίτερη μορφοποίηση «στα πρελούδια και τις φούγκες του Johann Sebastian Bach», «σε τρεις σονάτες για πιάνο του Muzio Clementi», «στα τελευταία κοντσέρτα για βιολί του Louis Spohr», «στα πρώτα συμφωνικά ποιήματα του Franz Liszt» κ.λπ.

10.5. Χρήση ειδικών μορφοποιήσεων και χαρακτήρων

Όταν κανείς επιθυμεί να δώσει έμφαση σε μία μεμονωμένη λέξη ή ευρύτερη διατύπωση, την "υπογραμμίζει" αναγράφοντάς την με *πλάγιους χαρακτήρες* (τουτέστιν, όχι με <u>υπογράμμιση</u>, ούτε με **έντονους χαρακτήρες**, ούτε επίσης με ΚΕΦΑΛΑΙΟΓΡΑΜΜΑΤΗ γραφή)· σε περίπτωση δε που η

πρακτική αυτή εφαρμόζεται εντός κάποιου παραθέματος (βλ. ενότητα 10.2), τότε αμέσως μετά την βιβλιογραφική παραπομπή προστίθεται – εντός παρενθέσεων και ανάλογα με την περίπτωση – η διευκρίνιση ότι «η υπογράμμιση ανήκει / οι υπογραμμίσεις ανήκουν στο πρωτότυπο» ή ότι έχει / έχουν προστεθεί από τον συντάκτη της εργασίας (τούτο δηλώνεται συνήθως με τυποποιημένες εκφράσεις, όπως «οι υπογραμμίσεις δικές μου» ή «δική μου η υπογράμμιση»).

Οι αριθμοί των υποσημειώσεων (ή σημειώσεων τέλους) που παρεμβάλλονται στο κείμενο υπό μορφήν εκθέτη επισυνάπτονται σε μία λέξη ή σε ένα σημείο στίξεως χωρίς ενδιάμεσο κενό (π.χ. «μελέτη[13]» ή «μελέτη,[13]» αντί για «~~μελέτη [13]~~» ή «~~μελέτη, [13]~~»). Επίσης, ένας τέτοιος αριθμητικός εκθέτης είναι σαφώς προτιμότερο να εισάγεται *μετά* από οποιοδήποτε σημείο στίξεως παρά να προηγείται αυτού (φέρ' ειπείν, «μελέτη,[13] η οποία» και όχι «~~μελέτη[13], η οποία~~»), αφού κατά κανόνα συναρτάται με ευρύτερες φράσεις, περιόδους είτε ολόκληρες παραγράφους παρά με μεμονωμένες λέξεις του κειμένου.

Τα «γωνιώδη εισαγωγικά» είναι προτιμότερο να χρησιμοποιούνται μόνο για παραθέματα. Αντίθετα, για την δήλωση μιας αμιγώς τεχνικής έννοιας (όπως π.χ. της "συνέχισης" μιας προτάσεως) ή την επίκληση μιας λέξεως ή εκφράσεως με μεταφορική σημασία συνιστάται η χρήση των "αγκιστροειδών / ανωφερών" (πάντοτε διπλών) εισαγωγικών· αυτονόητα, τα διπλά αγκιστροειδή ή ανωφερή εισαγωγικά αξιοποιούνται επίσης στο πλαίσιο ενός παραθέματος που παρουσιάζεται εντός γωνιωδών εισαγωγικών. Από την άλλη πλευρά, τα 'μονά αγκιστροειδή / ανωφερή' εισαγωγικά δεν χρησιμοποιούνται πουθενά στα ελληνικά.

Σε αντίθεση με το "ενωτικό" ή "μικρή παύλα" (-), που συνδέει άμεσα (χωρίς ενδιάμεσα κενά) δύο ή περισσότερους όρους, όπως αριθμούς σελίδων, φύλλων ή μουσικών μέτρων, χρονολογίες, λέξεις που απαρτίζουν σύνθετους όρους ή έννοιες (π.χ. «λέξη-κλειδί», «πόλη-κράτος», «κοινωνικο-ιστορικό υπόβαθρο», «ντο-δίεση-ελάσσων», «αρμονικο-μελωδικο-ρυθμική ενότητα» κ.ο.κ.), ονόματα ή επώνυμα που ανήκουν *σε ένα και το αυτό πρόσωπο* (π.χ. «Γεώργιος-Ιάκωβος» ή «Παπαδοπούλου-Σπανούδη») κ.λπ., η χρήση της ["μεγάλης"] παύλας (–) γίνεται σε κάθε περίπτωση με κενά εκατέρωθεν αυτής για την παρουσίαση διαφορετικών όρων σε παράταξη, οι οποίοι μπορεί να συνίστανται, π.χ., σε ενδείξεις χρονικής αγωγής εντός ενός και του αυτού μέρους ή δύο μερών που συνδέονται άμεσα μεταξύ τους (πρβλ. λίγο παραπάνω, στην αμέσως προηγούμενη ενότητα), σε αρμονικούς συμβολισμούς που εμφανίζονται εντός ενός και του αυτού μέτρου (βλ. αναλυτικότερα το λήμμα "Αναφορές ή παραπομπές σε αλληλουχίες συγχορδιών" του κεφαλαίου 7), σε διαφορετικές προτάσεις που είτε παρατάσσονται η μία μετά την άλλη είτε παρεμβάλλονται – όπως συμβαίνει ενδεικτικά σε αυτό το σημείο – σε μία ευρύτερη περίοδο, σε ονοματεπώνυμα ή μόνον επώνυμα που ανήκουν *σε διαφορετικά πρόσωπα* καθώς και σε συνεταιρικές επωνυμίες αλλά και σε τοπωνύμια που εμφανίζονται σε παράταξη (βλ. πιο αναλυτικά επ' αυτών στο επόμενο κεφάλαιο) κ.λπ. Κενά πριν και μετά εισάγονται επίσης οπωσδήποτε στην περίπτωση ενός διαχωριστικού (/) που παρεμβάλλεται ανάμεσα σε λέξεις, ενώ μεταξύ αριθμών τα κενά αυτά συχνά απαλείφονται (έτσι, π.χ., «κοσμική / θρησκευτική αρχή» – και όχι «~~κοσμική/θρησκευτική αρχή~~» – αλλά «5 / 12» ή «5/12»).

Οποιοδήποτε σύμβολο δεν δύναται να εισαχθεί άμεσα από την εκάστοτε ενεργοποιημένη διάταξη πληκτρολογίου, είναι πάντοτε διαθέσιμο – και πρέπει εν ανάγκη να αναζητείται – στον «Πίνακα χαρακτήρων» (βλ. «Εισαγωγή»: «Σύμβολο» στο MS Word).

Για την κατασκευή των αρμονικών συμβολισμών δεν απαιτείται πρόσθετο ειδικό λογισμικό, αφού αυτή επιτυγχάνεται εύκολα στο MS Word (ή άλλο αντίστοιχο πρόγραμμα επεξεργασίας κειμένου) με την χρήση κοινών χαρακτήρων και απλών μορφοποιήσεων, τουτέστιν επιλεγμένων λατινικών γραμμάτων (I, i, V, v, o, ø, N) και ελάχιστων άλλων συμβόλων (+, /), αραβικών αριθμών καθώς και των μουσικών συμβόλων της δίεσης και της ύφεσης (σπανιότατα της αναίρεσης), τα οποία μπορούν είτε να εισαχθούν από άλλη ειδική γραμματοσειρά (όπως π.χ. τις Maestro, Petrucci, ScaleDegrees Times κ.ά.) είτε να υποκατασταθούν από παρεμφερείς κοινούς χαρακτήρες (συγκεκριμένα, τον ειδικό χαρακτήρα # και το λατινικό γράμμα *b πλαγιαστό*). Κάποια από αυτά τα σύμβολα – πρωτίστως τα αριθμητικά – απαιτείται να μορφοποιηθούν ως εκθέτες (π.χ. ^{6}) ή ως εκθέτες και δείκτες ταυτόχρονα (π.χ. $^{6}_{5}$). Προκειμένου δε αυτά να εμφανίζονται κατά προτίμηση

στοιχισμένα στον κάθετο άξονα (δηλαδή ως εξής: $^{6}_{5}$), επιλέγει κανείς μόνο το πρώτο (τον εκθέτη) και πηγαίνοντας στις ρυθμίσεις της «Γραμματοσειράς», στην καρτέλα «Απόσταση χαρακτήρων», ορίζει την «Απόσταση» σε «Συμπυκνωμένη κατά 6 στιγμές». Κατόπιν μπορεί ασφαλώς να προστεθεί και οποιοδήποτε σημείο αλλοίωσης παραδίπλα, σε μορφή απλού εκθέτη ή δείκτη (π.χ. $^{6\sharp}_{5}$). Για την τοποθέτηση τριών αραβικών αριθμών σε έναν αρμονικό συμβολισμό κατά τον ίδιο τρόπο, η διαδικασία καθίσταται λίγο πιο σύνθετη: αρχικά, ο πρώτος αριθμός μορφοποιείται ως εκθέτης και οι δύο επόμενοι ως δείκτες (φέρ' ειπείν, $^{6}{}_{43}$)· στην συνέχεια επιλέγεται ο πρώτος από αυτούς και μέσω της καρτέλας «Απόσταση χαρακτήρων» στις ρυθμίσεις της «Γραμματοσειράς» ορίζεται σε «Θέση υπερυψωμένη κατά 3 στιγμές»· για τον δεύτερο αριθμό ορίζεται έπειτα κατά τον ίδιο τρόπο «Θέση υπερυψωμένη κατά 3,5 στιγμές» ενώ για τον τρίτο «Θέση χαμηλωμένη κατά 3 στιγμές», ούτως ώστε και οι τρεις αριθμοί να εμφανίζονται πλέον σε ικανοποιητική απόσταση μεταξύ τους ως προς τον κάθετο άξονα (π.χ. $^{6}\,{}^{4}{}_{3}$)· τέλος, οι δύο πρώτοι αριθμοί επιλέγονται από κοινού και ορίζεται γι' αυτούς «Απόσταση συμπυκνωμένη κατά 6 στιγμές», ώστε να παραχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα ($\substack{6\\4\\3}$), ενώ με την εφαρμογή ανάλογων προδιαγραφών μορφοποίησης μπορούν βεβαίως να προστεθούν και τα επιθυμητά σημεία αλλοίωσης παραδίπλα. Θα πρέπει, ωστόσο, να επισημανθεί ότι όλες οι επιλογές μεγέθους στιγμών που προαναφέρθηκαν έχουν γίνει με βάση την γραμματοσειρά Times New Roman που χρησιμοποιείται στο παρόν κείμενο και ότι οφείλουν κάθε φορά να αναπροσαρμόζονται όταν γίνεται χρήση άλλων γραμματοσειρών, προκειμένου να επιτυγχάνεται το βέλτιστο δυνατό αποτέλεσμα. Συμπληρωματικά, μπορεί επίσης να ρυθμισθεί και το «Διάστιχο» στις ιδιότητες της «Παραγράφου» σε «Ακριβώς 12 / 12,5 / 13 / 14 κ.ο.κ. στιγμές» (ανάλογα και πάλι με την εν χρήσει γραμματοσειρά αλλά και τις αρχικές προδιαγραφές που έχουν εν γένει επιλεγεί για το διάστιχο), προκειμένου οι αποστάσεις μεταξύ των γραμμών εντός της παραγράφου να μην εμφανίζονται άνισες αλλά ίσες όπως και σε κάθε άλλη παράγραφο του κειμένου (η εν λόγω μορφοποίηση *δεν* έχει εφαρμοσθεί στην παρούσα παράγραφο και μπορεί κανείς να διακρίνει το άνοιγμα των αποστάσεων μεταξύ των γραμμών λίγο πιο πάνω, εκεί όπου εμπεριέχονται τριάδες αριθμών υπό μορφήν εκθετών και δεικτών).

Η κατασκευή των συμβόλων για τις μελωδικές βαθμίδες της κλίμακας (βλ. το αντίστοιχο λήμμα στο κεφάλαιο 7) είναι επίσης πολύ εύκολη (ακόμη κι αν δεν χρησιμοποιήσει κανείς απευθείας μία ειδική γραμματοσειρά γι' αυτά, όπως την ScaleDegrees Times που έχει όντως αξιοποιηθεί στην παρούσα έκδοση). Αρχικά εισάγει κανείς τον ειδικό χαρακτήρα του *caret* (Shift+6) και ακολούθως το επιθυμητό αραβικό ψηφίο (π.χ. ^3)· ακολούθως, επιλέγεται ο χαρακτήρας του caret και μορφοποιείται σε «Θέση υπερυψωμένη κατά 3 στιγμές» (ή παραπάνω, ανάλογα και με την εκάστοτε γραμματοσειρά) αλλά και σε «Απόσταση συμπυκνωμένη κατά 6 στιγμές», παρέχοντας έτσι το ακόλουθο αποτέλεσμα: $\hat{3}$. Και σε αυτήν την περίπτωση, μπορεί εν συνεχεία να ρυθμισθεί και το διάστιχο της παραγράφου, όπως επισημάνθηκε και στην αμέσως προηγούμενη παράγραφο, προκειμένου να βελτιωθεί το συνολικό οπτικό αποτέλεσμα.

Πολλές μορφοποιήσεις (για παραγράφους, υποσημειώσεις, επικεφαλίδες κ.λπ.) αναπαράγονται γρήγορα, εύκολα και αξιόπιστα όσον αφορά την επιθυμητή ομοιομορφία κάνοντας χρήση του εργαλείου «Πινέλο μορφοποίησης» στην βάση ενός ήδη έτοιμου τμήματος κειμένου (που μπορεί να εμπεριέχεται στο ίδιο ή ακόμη και σε διαφορετικό αρχείο). Υπάρχει όμως ένα σημείο που χρήζει ιδιαίτερης προσοχής: το «Πινέλο μορφοποίησης» δύναται να αντιγράψει ως πρότυπες όχι μονάχα τις ρυθμίσεις που έχουν επιλεγεί για την μορφοποίηση της παραγράφου αλλά και όσες ακόμη αφορούν την μορφοποίηση της γραμματοσειράς. Εάν λοιπόν έχει επιλεγεί ολόκληρη παράγραφος, φράση, λέξη ή ακόμη και ένας χαρακτήρας εν είδει προτύπου, το «Πινέλο μορφοποίησης» θα αντιγράψει και θα εφαρμόσει το σύνολο των προαναφερθεισών ρυθμίσεων σε κάθε νέα παράγραφο, με αποτέλεσμα να αναιρέσει οποιαδήποτε διαφορετική επιλογή έχει σκόπιμα συμπεριληφθεί εκεί (όπως π.χ. τυχόν *πλαγιογράμματη* ή **έντονη** γραφή, μορφοποιήσεις κατάλληλες για αρμονικούς συμβολισμούς κ.λπ.)! Συνιστάται λοιπόν ο κέρσορας να τοποθετείται ανάμεσα σε δύο χαρακτήρες του κειμένου ή σε κενό τόσο πριν την ενεργοποίηση του «Πινέλου μορφοποίησης» (ήτοι στην

"πρότυπη" παράγραφο) όσο και κατά την εφαρμογή του σε κάθε άλλη παράγραφο που επιθυμεί κανείς να μορφοποιήσει κατά τρόπον πανομοιότυπο.

Τέλος, μία λεπτομέρεια για όποιον επιθυμεί να έχει τον απόλυτο έλεγχο επί της μορφοποίησης του κειμένου που συντάσσει ο ίδιος ή επιμελείται: εάν ένας ειδικός χαρακτήρας, όπως π.χ. η παύλα (–) ή το διαχωριστικό (/), εμφανίζεται απομονωμένος στην έναρξη μίας νέας σειράς κατά την τελική σελιδοποίηση, δημιουργώντας ένα άσχημο οπτικά αποτέλεσμα, μπορεί να επιλεγεί μαζί με ολόκληρη την προηγούμενη σειρά της παραγράφου και στις ρυθμίσεις της «Γραμματοσειράς» να μεταβληθεί η «Απόσταση χαρακτήρων» από «Κανονική» σε «Συμπυκνωμένη» κατά μόλις 0,1 ή 0,2 στιγμές· με αυτήν την ανεπαίσθητη μεταβολή, ο ειδικός χαρακτήρας θα μεταφερθεί στο τέλος της προηγούμενης σειράς, βελτιώνοντας την τελική στοιχειοθέτηση του κειμένου. Η ίδια πρακτική μπορεί επίσης να εφαρμοσθεί για την περίπτωση όπου – σε ένα κείμενο δίχως εφαρμογή συλλαβισμού – μία μακροσκελής λέξη εμφανίζεται στην έναρξη μίας νέας σειράς αφήνοντας όμως πολύ μεγάλες αποστάσεις (διάκενα) ανάμεσα στις λέξεις που εμπεριέχονται στην αμέσως προηγούμενη σειρά (επειδή ακριβώς δεν υπάρχει ο απαραίτητος χώρος ώστε να ενταχθεί σε εκείνη). Προσοχή όμως: η χρήση αυτής της μεθόδου πρέπει να είναι λελογισμένη και η εφαρμογή της να λαμβάνει χώραν μονάχα στο τελικό στάδιο της σελιδοποίησης ενός ήδη επιμελημένου κειμένου, ειδάλλως με την διενέργεια περαιτέρω αλλαγών οι παραπάνω μορφοποιήσεις ενδέχεται να επιφέρουν χειρότερα αποτελέσματα σε σχέση με την "φυσική" κατάσταση του κειμένου, άνευ δηλαδή της πραγματοποίησης τέτοιου είδους παρεμβάσεων και δη από έναν σχετικά άπειρο χρήστη!

10.6. Βραχυγραφίες και ακρωνύμια

Καλό είναι να μην γίνεται κατάχρηση βραχυγραφιών και ακρωνυμίων, αλλά να περιορίζεται κανείς στις απολύτως αναγκαίες και γενικώς αποδεκτές: π.χ. «κ.λπ.» («και λοιπά»), «κ.ο.κ.» («και ούτω καθ' εξής»), «κ.ά.» («και άλλα» / «και άλλοι» / «και άλλων»…) αλλά «κ.α.» («και αλλού»!), «κ.εξ.» («και εξής») ή «κ.ε.» («και έπειτα»), «π.χ.» («παραδείγματος χάριν») ή «λ.χ.» («λόγου χάριν»), «βλ.» («βλέπε»), «πρβλ.» («παράβαλε»), «σ.» («σελίδα» ή «σελίδες»), «φ.» («φύλλο» ή «φύλλα»), «μ.» («μέτρο» ή «μέτρα» σε μια παρτιτούρα· βλ. περαιτέρω το λήμμα "Αναφορές ή παραπομπές σε μουσικά μέτρα παρτιτούρας" στο κεφάλαιο 7), «χφ.» («χειρόγραφο»), «αρ.» («αριθμός») κ.ά.

Μία κακή όσο και απολύτως περιττή πρακτική (προερχόμενη από τον αγγλοσαξωνικό χώρο) αφορά τον διπλασιασμό των βραχυγραφιών για τις σελίδες, τα φύλλα ή τα μουσικά μέτρα σε περίπτωση που αυτά είναι περισσότερα του ενός· αρκεί όμως να αναφερθεί κανείς στην «σ. 5» όπως και στις «σ. 5-6» (παρά στις «~~σσ. 5-6~~»), στο «φ. 17v» όπως και στα «φ. 17v-19r»[3] (παρά στα «~~φφ. 17v-19r~~»), στο «μ. 9» όπως και στα «μ. 9-16» (παρά στα «~~μμ. 9-16~~») κ.ο.κ. Άλλη κακή συνήθεια αποτελεί η έλλειψη κενού ανάμεσα σε μία τελεία και έναν αριθμό στο πλαίσιο τέτοιων βραχυγραφιών· π.χ. «μ. 3-4» (και όχι «~~μ.3-4~~»), «σ. 23» (και όχι «~~σ.23~~»), «ορ. 35» (και όχι «~~ορ.35~~»), προσέτι δε «ορ. 35 αρ. 2» (και όχι «~~ορ.35 αρ.2~~») κ.λπ.

Σημειωτέον, τέλος, ότι όλες οι βραχυγραφίες καθώς και τα πάσης φύσεως ακρωνύμια αναγράφονται πάντοτε χωρίς ενδιάμεσα κενά αλλά με τελείες ή ακόμη και άνευ αυτών: π.χ. «Α.Ε.Ι.» ή «ΑΕΙ» [«Ανώτατο Εκπαιδευτικό Ίδρυμα»], «ΠΑ.ΠΕΙ.» ή «ΠΑΠΕΙ» [«Πανεπιστήμιο Πειραιώς»], «Φ.Ε.Κ.» ή «ΦΕΚ» [«Φύλλον Εφημερίδος της Κυβερνήσεως» αλλά και «Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας»!], «Ε.Β.Ε.» ή «ΕΒΕ» [«Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος»], «Ε.Λ.Ι.Α.» ή «ΕΛΙΑ» [«Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο»], «Μ.Μ.Α.» ή «ΜΜΑ» [«Μέγαρον Μουσικής Αθηνών»], «Κ.Ο.Α.» ή «ΚΟΑ» [«Κρατική Ορχήστρα Αθηνών»], «Ε.Λ.Σ.» ή «ΕΛΣ» [«Εθνική Λυρική Σκηνή»] κ.λπ. Εάν γίνεται χρήση σημαντικού αριθμού τέτοιων βραχυγραφιών και

[3] Στις αριθμήσεις φύλλων – αντί μεμονωμένων σελίδων – η μπροστινή όψη / πλευρά προσδιορίζεται ως "recto" και η πίσω όψη ενός φύλλου ως "verso". Έτσι, στο παράδειγμα αυτό γίνεται αναφορά σε ένα χωρίο που ξεκινά από την πίσω όψη του φύλλου υπ' αρ. 17 και καταλήγει στην μπροστινή όψη του φύλλου υπ' αρ. 19 ενός χειρογράφου (οι βραχυγραφίες "r" και "v" συνδυάζονται με αραβικούς αύξοντες αριθμούς φύλλων χωρίς ενδιάμεσα κενά).

ακρωνυμίων σε μια επιστημονική εργασία, τότε αυτές συγκεντρώνονται και παρουσιάζονται με αλφαβητική σειρά σε έναν επεξηγηματικό πίνακα που παρατίθεται συνήθως μετά τα περιεχόμενα (όπως έχει αναφερθεί και στην ενότητα 10.1).

Κεφάλαιο 11: Σύνταξη και αξιοποίηση βιβλιογραφικών παραπομπών

Σύνοψη: *Στο παρόν κεφάλαιο εξετάζονται και σχολιάζονται μέθοδοι σύνταξης των πάσης φύσεως βιβλιογραφικών λημμάτων όπως και μετέπειτα αξιοποίησής τους για τις απαραίτητες βιβλιογραφικές παραπομπές στο πλαίσιο μιας επιστημονικής εργασίας.*

Προαπαιτούμενη γνώση: *Δεν υφίσταται, πέραν ίσως από ορισμένα στοιχεία που έχουν αναφερθεί στο αμέσως προηγούμενο κεφάλαιο (10).*

11.1. Μέθοδος σύνταξης βιβλιογραφικών λημμάτων

Ξεκινώντας οποιαδήποτε έρευνα, έρχεται κανείς σε επαφή με διάφορα κείμενα και άλλες πηγές, απ' όπου δύναται να αντλήσει τις απαραίτητες πληροφορίες και ερεθίσματα για την εκπόνησή της. Πολύ συχνά, όμως, επιλέγει να αφήσει για το τέλος την "βαρετή" ενασχόληση με την σύνταξη της βιβλιογραφίας, αναλώνοντας έτσι σημαντικά περισσότερο χρόνο σε σχέση με εκείνον που θα απαιτείτο για την ίδια ακριβώς εργασία, εφ' όσον αυτή γινόταν εγκαίρως, δηλαδή *από την πρώτη κιόλας στιγμή που παίρνει κανείς στα χέρια του και αρχίζει να μελετά οτιδήποτε*, κρατώντας παράλληλα σημειώσεις και αποδελτιώνοντας συστηματικά τις καίριες πληροφορίες για την έρευνά του.

Η εναλλακτική συνιστώμενη διαδικασία υλοποιείται απλούστατα και ταχύτατα, εφ' όσον κανείς είναι εξοικειωμένος με ορισμένες βασικές αρχές όσον αφορά την σύνταξη των πάσης φύσεως βιβλιογραφικών λημμάτων. Βέβαια, δεν υπάρχει μία καθολικά αποδεκτή μέθοδος γι' αυτήν, καθώς κάθε γλώσσα και κάθε τόπος επιβάλλουν τα δικά τους δεδομένα. Στην συνέχεια λοιπόν θα παρουσιασθούν οι αρχές που διέπουν μία τέτοια πρότυπη και λογικά θεμελιωμένη μέθοδο, μέσα από σχολιασμένα παραδείγματα για τα επιμέρους είδη κειμένων και άλλων πηγών με τις οποίες έρχεται συνήθως κανείς σε επαφή κατά την εκπόνηση μιας μουσικολογικής έρευνας.

11.1.1. Βιβλία (μονογραφίες, μελέτες, συλλογικοί τόμοι, μουσικές εκδόσεις)

Για τον προσδιορισμό της "ταυτότητος" ενός βιβλίου ή άλλης παρεμφερούς πηγής είναι απαραίτητα τρία βασικά στοιχεία: α) το ονοματεπώνυμο του συγγραφέα / δημιουργού (ή του επιμελητή ενός συλλογικού τόμου), β) ο τίτλος του πονήματος και γ) τα στοιχεία της έκδοσής του. Ας δούμε ένα πρώτο παράδειγμα:

> William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998.

α) Το *ονοματεπώνυμο*, όπως η ίδια η ετυμολογία της λέξεως φανερώνει, αποτελείται κατ' αρχήν από το (βαπτιστικό) όνομα και το επισυναπτόμενο σε αυτό επώνυμο, το οποίο προσδιορίζει την οικογένεια από την οποία προέρχεται ένα άτομο. Η ίδια διάκριση αναφέρεται και σε πολλές άλλες γλώσσες με παρεμφερείς όρους: π.χ. "forename" ή απλώς "[first] name" και "surname" ή "last name" στα αγγλικά, "Vorname" και "Nachname" στα γερμανικά κ.λπ. Η πρόταξη του επιθέτου έναντι του ονόματος, συνεπώς, δεν δικαιολογείται· στον προφορικό λόγο χρησιμοποιείται κυρίως από ημιμαθείς, οι οποίοι θεωρούν ότι με αυτόν τον τρόπο προσδίδουν δήθεν μεγαλύτερο κύρος και επισημότητα κατά την παρουσίασή τους σε άλλους, ενώ στον γραπτό λόγο εμφανίζεται συνήθως σε ονομαστικούς καταλόγους προκειμένου να είναι ευκρινέστερη η κατάταξη των προσώπων κατ' αλφαβητική σειρά βάσει του επιθέτου τους (θα επανέλθουμε σε αυτό το ζήτημα στην επόμενη ενότητα, 11.2).

Υπάρχουν βεβαίως και πολλές περιπτώσεις στις οποίες το ονοματεπώνυμο ενός ανθρώπου είναι πιο σύνθετο ή περιλαμβάνει και άλλα στοιχεία. Για παράδειγμα, πολλοί φέρουν δύο ή και περισσότερα βαπτιστικά ονόματα, τα οποία εμφανίζονται σε απλή παράταξη (π.χ. «Carl Philipp Emanuel») ή συνδέονται μεταξύ τους με ενωτικό (π.χ. «Jean-Philippe» ή «Άννα-Μαρία»)· σε αυτήν την περίπτωση υπάγονται και τα λεγόμενα "μεσαία ονόματα" ("middle names"), τα οποία είναι ιδιαίτερα συνηθισμένα στην Αμερική και ενδέχεται να αναγράφονται πλήρη ή να αντιπροσωπεύονται μόνο από το αρχικό τους γράμμα (όπως στο παραπάνω παράδειγμα, όπου το "E." συνιστά σύντμηση του Earl). Πολύ διαδεδομένα είναι επίσης τα σύνθετα επώνυμα, τα οποία άλλοτε συνδέονται μεταξύ τους με ενωτικό και άλλοτε πάλι εμφανίζονται σε απλή παράταξη. Επιπλέον, σε ορισμένα επώνυμα περιλαμβάνονται και επιπρόσθετοι τίτλοι ευγενείας (π.χ. «Bologne, Chevalier de Saint-Georges») ή απλές προθέσεις που είναι ομοίως δηλωτικές – πραγματικών ή εικονικών – τίτλων ευγενείας ή μαρτυρούν τόπο καταγωγής (όπως π.χ. «da Palestrina», «d'Indy», «de la Motte», «von Dittersdorf», «van Beethoven» κ.ο.κ.). Τέλος, ανάμεσα στο όνομα και το επώνυμο δύναται να προστίθεται και το πατρώνυμο, είτε ολογράφως (τούτο είναι εξόχως τυπικό στην περίπτωση των ρωσικών ονομάτων) είτε αντιπροσωπευόμενο μονάχα από το αρχικό του γράμμα.

Μία μάλλον κακή πρακτική – που είναι πάντως χρήσιμη στο ειδικότερο πλαίσιο λημμάτων εγκυκλοπαιδειών και λεξικών, προς εξοικονόμηση χώρου, αλλά μάλλον ανώφελη οπουδήποτε αλλού – έγκειται στην σύντμηση όλων των υπολοίπων στοιχείων πέραν του επωνύμου· φέρ' ειπείν, με εφαρμογή στο παραπάνω παράδειγμα: «W. E. Caplin». Αυτή η τακτική μπορεί να ακολουθείται μόνον εφ' όσον το ονοματεπώνυμο ενός συγγραφέως παρουσιάζεται υπ' αυτήν ακριβώς την μορφή και στην πηγή που χρησιμοποιείται για την έρευνα, καίτοι και σε αυτήν ακόμη την περίπτωση θα ήταν προτιμότερη η συμπλήρωση των ελλειπόντων στοιχείων εντός αγκυλών (δηλαδή εν προκειμένω ως εξής: «W[illiam] E. Caplin»).

Μία άλλη πρακτική που πρέπει οπωσδήποτε να αποφεύγεται είναι η αναγραφή του επωνύμου με κεφαλαίους χαρακτήρες (π.χ. «~~William E. CAPLIN~~»), όπως συνηθίζεται κυρίως στην Γαλλία.

Σε κάθε περίπτωση, μετά την αναγραφή του ονοματεπωνύμου προστίθεται ένα κόμμα πριν από τον επόμενο όρο του βιβλιογραφικού λήμματος που αφορά τον τίτλο.

β) Ο *τίτλος* ενός βιβλίου ή άλλου ανάλογου πονήματος αναγράφεται πάντοτε με *πλάγιους χαρακτήρες*· εάν τυχόν ακολουθείται από υπότιτλο (ή ξεχωριστό τίτλο επιμέρους τόμου, όπως θα δούμε παρακάτω), τούτος προστίθεται κατά τον ίδιο τρόπο, έπειτα από άνω και κάτω (ή διπλή) τελεία ή απλή τελεία ή (μεγάλη) παύλα.

Στο παράδειγμα που έχει ήδη δοθεί, ο τίτλος αναγράφεται στην σελίδα τίτλου του ιδίου του βιβλίου υπό την εξής μορφή: «Classical Form // A Theory of Formal Functions / for the Instrumental Music / of Haydn, Mozart, and Beethoven», δηλαδή με όρθιους χαρακτήρες και κεφαλαίο το πρώτο γράμμα εκάστης βασικής λέξεως – πέρα από άρθρα, προθέσεις, συνδέσμους κ.λπ. – για λόγους έμφασης (δίχως βέβαια τα εισαγωγικά και τα διαχωριστικά, τα οποία εδώ χρησιμοποιούνται κατά τις επιταγές της πρακτικής της παράθεσης που έχουν σχολιασθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο· βλ. ενότητα 10.2). Ωστόσο, κατά την καταγραφή του τίτλου με *πλάγιους χαρακτήρες* προσδίδεται αυτομάτως η επιζητούμενη έμφαση (όπως έχει αναφερθεί και στην ενότητα 10.5), γεγονός που καθιστά περιττή και πλεοναστική την συμπερίληψη των κεφαλαίων αρχικών γραμμάτων, η οποία ούτως ή άλλως δεν συνάδει ούτε με τους τυπικούς κανόνες ορθογραφίας για μία πρόταση σε οποιαδήποτε γλώσσα! Υπάρχουν όμως και κάποιες εξαιρέσεις: στην αγγλική γλώσσα, φέρ' ειπείν, διατηρούνται πάντοτε με κεφαλαίο τα εθνικά ή τοπικά ονόματα *και* επίθετα (π.χ. "Austrians", "Austrian composers", "Viennese style" κ.ο.κ.), σε αντίθεση με τα ελληνικά, όπου – όπως έχει ήδη αναφερθεί και στην ενότητα 10.3 – χρησιμοποιείται κεφαλαίο γράμμα μόνο για τα εθνικά ή τοπικά ουσιαστικά (π.χ. «οι Αυστριακοί») και όχι για τα παράγωγά τους επίθετα (π.χ. «οι αυστριακοί συνθέτες», «βιεννέζικο ύφος» κ.ο.κ.)· επίσης, στα γερμανικά αποτελεί βασικό και απαρέγκλιτο κανόνα ορθογραφίας τα ουσιαστικά (καθώς και ορισμένες ακόμη λέξεις) να δηλώνονται συλλήβδην με κεφαλαίο το εναρκτήριο γράμμα τους – έτσι π.χ. το ουσιαστικό "Leben" («ζωή») διαφοροποιείται πάντοτε γραπτώς από το ομόηχο απαρέμφατο "leben" (του ρήματος «ζω»). Επιπλέον, τα κεφαλαία

αρχικά γράμματα σε κάθε βασική λέξη διατηρούνται σε περιπτώσεις τίτλων μονογραφιών και συλλογικών τόμων, οι οποίοι παραπέμπουν σε ευρύτερες εκδοτικές σειρές, όπως π.χ. «*The Cambridge History of* […]» ή «*The Cambridge Companion to* […]» κ.λπ.

Μετά το πέρας της αναγραφής του τίτλου, η πλαγιογράμματη γραφή αναιρείται και προστίθεται ένα κόμμα πριν από τον επόμενο όρο του βιβλιογραφικού λήμματος που αφορά τα στοιχεία της έκδοσής του.

γ) Τα *στοιχεία της έκδοσης* είναι κατά βάση τρία: ο εκδότης, ο τόπος και ο χρόνος πραγματοποίησης της έκδοσης. *Εκδότης* μπορεί να είναι είτε ένας εκδοτικός οίκος (ενίοτε όμως και περισσότεροι) είτε – ιδίως σε παλαιότερες εκδόσεις – ένα τυπογραφείο. Η επωνυμία του εκδοτικού οίκου αναγράφεται με όρθιους χαρακτήρες και κεφαλαία τα αρχικά γράμματα όλων των βασικών επιμέρους λέξεων, όπως ακριβώς δηλώνεται κάθε θεσμικός αλλά και εταιρικός φορέας (πρβλ. ενότητα 10.3). Σε περίπτωση που δεν αναφέρεται εκδοτικός οίκος (όπως π.χ. συμβαίνει ενίοτε σε παλαιές εκδόσεις αλλά και στις λεγόμενες “αυτοεκδόσεις”), τότε το στοιχείο αυτό παραλείπεται σιωπηρώς από το βιβλιογραφικό λήμμα ή στην θέση του τοποθετείται η ένδειξη «[χ.ε.]» («χωρίς εκδότη», πάντοτε εντός αγκυλών).

Έπειτα από κόμμα, ακολουθεί η δήλωση του *τόπου της έκδοσης*, δηλαδή μίας ή περισσοτέρων πόλεων που αναγράφονται κατά προτίμηση όπως ακριβώς εμφανίζονται στην εκάστοτε πηγή (ειδάλλως μεταγραμματισμένες στο οικείο αλφάβητο, σύμφωνα με όσα έχουν αναφερθεί για τα τοπωνύμια στην ενότητα 10.3): π.χ. «New York» και όχι «Νέα Υόρκη», «Wien» και όχι «Βιέννη» ούτε «Vienna» (εκτός κι αν έτσι αναγράφεται στην ίδια την πηγή, σε περίπτωση που η έκδοση έχει πραγματοποιηθεί π.χ. στην αγγλική ή την ιταλική γλώσσα) κ.ο.κ. Προσοχή: ο τόπος της έκδοσης αφορά πάντοτε *πόλεις* και ποτέ *κράτη* – επομένως στο σημείο αυτό δεν δύναται σε καμμία περίπτωση να δηλωθεί π.χ. «Η.Π.Α.» ή «Ηνωμένο Βασίλειο» ή «Γερμανία» και τα συναφή! Εάν χρειάζεται να προστεθεί μετά την πόλη και η Πολιτεία – όπως συμβαίνει στην περίπτωση πλείστων όσων πόλεων των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής – τότε αυτό γίνεται εντός παρενθέσεων ή αγκυλών και συνήθως με μια προσήκουσα βραχυγραφία (όπως, φέρ’ ειπείν, «Cambridge (Mass.)» ή «Cambridge [MA]») παρά ολογράφως (δηλαδή ως «Cambridge [Massachusetts]»). Από την άλλη πλευρά, σε περίπτωση που δεν αναφέρεται τόπος έκδοσης, μπορεί εδώ να προστεθεί η ένδειξη «[χ.τ.]» («χωρίς τόπο»)· εάν, παρ’ όλα αυτά, το στοιχείο αυτό, καίτοι δεν αναγράφεται στην ίδια την πηγή, μας είναι γνωστό (φέρ’ ειπείν, από καταλόγους βιβλιοθηκών ή προηγούμενη έρευνα), δύναται κάλλιστα να προστεθεί στο σημείο αυτό εντός αγκυλών.

Αναφορικά με τον τόπο της έκδοσης ενός βιβλίου ή άλλης παρεμφερούς πηγής θα πρέπει ακόμη να επισημανθεί ότι η διακρίβωση αυτού του στοιχείου δεν είναι πάντοτε τόσο απλή όσο ίσως φαίνεται εκ πρώτης τουλάχιστον όψεως. Στα εξώφυλλα αλλά και στις σελίδες τίτλου πολλών βιβλίων είθισται να εμφανίζεται η επωνυμία ενός πολυεθνικού εκδοτικού οίκου με αναφορά και σε δύο ή περισσότερες έδρες του ανά την υφήλιο· π.χ. στην παρούσα περίπτωση (του βιβλίου του Caplin), στο κάτω μέρος της σελίδος τίτλου σημειώνεται: «New York [–] Oxford / *Oxford University Press*». Εντούτοις, από τις πληροφορίες που συνήθως παρέχονται στην αμέσως επόμενη σελίδα, ήτοι στο οπισθόφυλλο της σελίδος τίτλου, μπορεί να εξακριβωθεί κατά πόσον οι πόλεις που αναφέρονται προηγουμένως σχετίζονται πράγματι με την *συγκεκριμένη* έκδοση ή όχι· εν προκειμένω, από την επισήμανση «Published by Oxford University Press, Inc. / 198 Madison Avenue, New York, New York 10016», κάτω από το copyright, διαπιστώνεται ότι η έκδοση έχει πραγματοποιηθεί αποκλειστικά στην Νέα Υόρκη και όχι στην Οξφόρδη, γι’ αυτό και η δεύτερη πόλη δεν συμπεριλαμβάνεται διόλου στο βιβλιογραφικό λήμμα. Υπάρχουν πολλές ανάλογες περιπτώσεις, οι οποίες χρήζουν της δέουσας προσοχής: για παράδειγμα, η επωνυμία του γνωστού μουσικού εκδοτικού οίκου Bärenreiter είθισται να συνοδεύεται από αναφορά σε πέντε διαφορετικές πόλεις (το Kassel της Γερμανίας, το Basel [ή την Βασιλεία] της Ελβετίας, το Παρίσι, το Λονδίνο και την Νέα Υόρκη)· εντούτοις, ο ακριβής τόπος της έκδοσης δύναται κατά κανόνα να αποσαφηνισθεί πλήρως διαμέσου κάποιας σήμανσης τύπου “Printed in Germany” ή άλλης ανάλογης, που οφείλει εν προκειμένω να αναζητηθεί πίσω από την σελίδα τίτλου.

Η χρονολογία πραγματοποίησης της έκδοσης προστίθεται αμέσως μετά τον τόπο (την πόλη) χωρίς να μεσολαβεί κόμμα ανάμεσά τους (η *τοποχρονολογία* της έκδοσης, με άλλα λόγια, εκλαμβάνεται ως ενιαίος όρος σε ένα βιβλιογραφικό λήμμα αυτής της μορφής). Φυσικά, ελλείψει αυτού του στοιχείου προστίθεται εδώ η ένδειξη «[χ.χ.]» («χωρίς χρονολογία»), ενώ σε περίπτωση που το στοιχείο αυτό, καίτοι δεν αναγράφεται στο ίδιο το βιβλίο, μας είναι γνωστό (από καταλόγους βιβλιοθηκών ή προηγούμενη έρευνα), τότε εισάγεται εντός αγκυλών. Έτσι, συνδυάζοντας όλες τις προαναφερθείσες πιθανότητες, η τοποχρονολογία της έκδοσης ενός βιβλίου θα μπορούσε να παρασταθεί με κάποια από τις ακόλουθες μορφές: «Αθήνα 1963», «[χ.τ.] 1963», «[Αθήνα] 1963», «Αθήνα [χ.χ.]», «Αθήνα [1963]», «[Αθήνα 1963]» αλλά και «[χ.τ.] [χ.χ.]», ανάλογα με την επάρκεια των στοιχείων που έχει κανείς εν προκειμένω στην διάθεσή του.

Μετά από την αναγραφή της τοποχρονολογίας της έκδοσης και εφ' όσον δεν χρειάζεται να προστεθεί κάποιο άλλο στοιχείο, το βιβλιογραφικό λήμμα αποπερατώνεται δεόντως ως περίοδος με μία τελεία. Επίσης, σε περίπτωση που η έκδοση δεν έχει ακόμη πραγματοποιηθεί (αλλά βρίσκεται σε εξέλιξη και αναμένεται να κυκλοφορήσει εν ευθέτω χρόνω), η ένδειξη «υπό έκδοση» προστίθεται στην κατάληξη της βιβλιογραφικής αναφοράς, έπειτα από κόμμα ή εντός παρενθέσεων, υποκαθιστώντας ένα μέρος ή και το σύνολο των στοιχείων της έκδοσης που δεν έχουν οριστικοποιηθεί ή δεν είναι ακόμη γνωστά. Κατά συνέπειαν, η σύνταξη ενός απλού βιβλιογραφικού λήμματος μπορεί να παρασταθεί σχηματικά ως εξής: [ονοματεπώνυμο συγγραφέως], [*τίτλος βιβλίου*], [εκδότης], [τοποχρονολογία έκδοσης]. Εναλλακτικά, όμως, υπάρχει και η δυνατότητα αντιμεταθέσεως του τόπου της έκδοσης και του εκδότη, που επιφέρει μικρές αλλαγές στα σημεία στίξεως που χρησιμοποιούνται στο πλαίσιο της ευρύτερης περιόδου του βιβλιογραφικού λήμματος: [ονοματεπώνυμο συγγραφέως], [*τίτλος βιβλίου*], [τόπος έκδοσης]: [εκδότης], [χρονολογία έκδοσης]. Αναπροσαρμόζοντας το αρχικό παράδειγμα σε αυτά τα δεδομένα, η μορφή του θα ανασυντασσόταν λοιπόν ως εξής: «William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press, 1998». Όπως διαπιστώνεται, μετά τον τόπο της έκδοσης προστίθεται εν προκειμένω μία άνω και κάτω (ή διπλή) τελεία, ενώ ανάμεσα στον εκδότη και την χρονολογία της έκδοσης παρεμβάλλεται πλέον οπωσδήποτε ένα κόμμα. Σε κάθε πάντως περίπτωση, θα πρέπει να αποφεύγεται ο κατακερματισμός ενός βιβλιογραφικού λήμματος με χρήση τελείας έπειτα από κάθε επιμέρους όρο του, όπως παρατηρείται σε άλλα σχετικά συστήματα που δίνουν περισσότερο την εντύπωση της αυτόματης και μηχανιστικής εξαγωγής δεδομένων από υπολογιστικά φύλλα και φόρμες δεδομένων.

Έπειτα από τις παραπάνω διευκρινίσεις, ας δούμε ορισμένα ακόμη συναφή παραδείγματα, τα οποία εμπεριέχουν – προσφέροντας συνεπώς και γόνιμα εναύσματα για να σχολιασθούν περαιτέρω – επιπρόσθετες πληροφορίες ή εναλλακτικές δυνατότητες όσον αφορά μια βιβλιογραφική αναφορά αυτού του τύπου:

> Umberto Eco, *Πώς γίνεται μια διπλωματική εργασία* (μτφρ. Μαριάννα Κονδύλη), Νήσος (Υλικά 2), Αθήνα 1994 [πρωτότυπη έκδοση: *Come si fa una tesi di laurea*, Bompiani, Milano 1977].

Στην προκειμένη περίπτωση, αμέσως μετά τον τίτλο έχει προστεθεί μία ακόμη πληροφορία: πρόκειται για το ονοματεπώνυμο ενός βασικού συντελεστή της παρούσας έκδοσης, ήτοι του μεταφραστή του βιβλίου, το οποίο αναγράφεται εντός παρενθέσεων από κοινού με την προσήκουσα βραχυγραφία «μτφρ.» (για την «μετάφραση»)· εναλλακτικά όμως, το στοιχείο αυτό μπορεί να τοποθετηθεί και εκτός παρενθέσεων, ανάμεσα σε κόμματα: «[…] *Πώς γίνεται μια διπλωματική εργασία*, μτφρ. Μαριάννα Κονδύλη, Νήσος […]».

Επιπλέον, το συγκεκριμένο βιβλίο εντάσσεται σε μία ευρύτερη εκδοτική *σειρά*, η ονομασία της οποίας όπως και ο αύξων αριθμός τόμου σε αυτήν (εφ' όσον βεβαίως το στοιχείο τούτο δηλώνεται συμπληρωματικά στην έκδοση, πράγμα το οποίο δεν ισχύει πάντοτε) παρατίθενται εντός παρενθέσεων αμέσως μετά τον εκδοτικό οίκο. Οι εκδοτικές σειρές αναγράφονται όπως ακριβώς και οι εκδοτικοί οίκοι, δηλαδή με όρθιους χαρακτήρες, συνήθως χωρίς χρήση εισαγωγικών αλλά και με κεφαλαίο το αρχικό γράμμα εκάστης βασικής τους λέξεως· π.χ. «(Ελληνικές Μουσικολογικές

Εκδόσεις, αρ. 15)» ή «(Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις: 15)» είτε ακόμη «(Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις – 15)» κ.λπ. Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι η αντιμετάθεση της εκδοτικής σειράς και του εκδότη είναι εξίσου συνηθισμένη, καίτοι η πρακτική αυτή είναι μάλλον προβληματική (και ως εκ τούτου συνιστάται να αποφεύγεται), στον βαθμό που η εκδοτική σειρά υπάγεται στον εκδοτικό οίκο και δεν νοείται ανεξάρτητα από αυτόν.

Στο τέλος του παραπάνω παραδείγματος έχουν επίσης εισαχθεί εντός αγκυλών τα βιβλιογραφικά στοιχεία της αυθεντικής πρώτης έκδοσης του μεταφρασμένου βιβλίου και, συγκεκριμένα, ο πρωτότυπος τίτλος του στα ιταλικά, ο εκδότης και η τοποχρονολογία της παρθενικής του κυκλοφορίας. Τέτοιες επιπρόσθετες πληροφορίες είναι πάντοτε προαιρετικές και μπορούν να συμπεριλαμβάνονται σε ένα βιβλιογραφικό λήμμα κατά βούλησιν (ιδίως σε περιπτώσεις κειμένων που παρουσιάζουν κάποιο ιδιαίτερο "ιστορικό" ενδιαφέρον) είτε ακόμη τελείως επιλεκτικά· π.χ. στην προκειμένη περίπτωση θα μπορούσε να παρέχεται στο τέλος κατά τον ίδιο τρόπο μονάχα η πληροφορία: «[πρώτη έκδοση: 1977]».

> Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* / 8. Auflage, επιμ. Franz Giegling – Alexander Weinmann – Gerd Sievers, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1983.
>
> Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 (10η έκδοση) [πρώτη έκδοση: 1976].

Στις δύο παραπάνω περιπτώσεις παρουσιάζονται ισάριθμες εναλλακτικές δυνατότητες προκειμένου να παραπέμψει κανείς στον αριθμό της – απλής, αναθεωρημένης, εμπλουτισμένης / επαυξημένης κ.ο.κ. – επανεκδόσεως ή ανατυπώσεως ενός συγκεκριμένου βιβλίου που έχει συμβουλευθεί για την έρευνά του αντί της αρχικής εκδόσεως του ιδίου. Στο πρώτο παράδειγμα, η «όγδοη έκδοση» (ειρήσθω εν παρόδω ότι τα τακτικά αριθμητικά στα γερμανικά δηλώνονται όπως ακριβώς φαίνεται εδώ, δηλαδή με την προσθήκη μίας τελείας μετά τον αραβικό αριθμό) αναφέρεται αμέσως μετά τον τίτλο, ενώ κατόπιν προστίθενται και τα ονόματα των επιμελητών της· αντίθετα, στο δεύτερο παράδειγμα, ο αριθμός της έκδοσης επισημαίνεται μόλις στο τέλος του βιβλιογραφικού λήμματος, μετά τα καθιερωμένα στοιχεία της έκδοσης, ως πλεοναστική πληροφορία που θα μπορούσε ακόμη και να παραλείπεται (όπως ασφαλώς και η επιπρόσθετη αναφορά στο έτος της πρώτης εκδόσεως, που είναι τελείως προαιρετική). Η επιλογή της μίας ή της άλλης δυνατότητος εξαρτάται κυρίως από την έκταση και την βαρύτητα των μεταβολών που έχουν επέλθει από την αρχική έκδοση στην επανέκδοση: στην περίπτωση του ιστορικού καταλόγου του Köchel, για παράδειγμα, οι αναθεωρήσεις που έχουν γίνει στην διάρκεια του 20ού αιώνος είναι ριζικές και έχουν μάλιστα πραγματοποιηθεί με ευθύνη άλλων επιστημόνων, ενώ οι νεώτερες εκδόσεις του βιβλίου του De la Motte συνιστούν ως επί το πλείστον απλές ανατυπώσεις της αρχικής ή εμπεριέχουν μονάχα ήσσονος σημασίας διορθώσεις και προσθήκες.

Επιμελητής καλείται ο υπεύθυνος για την επιλογή, την οργάνωση, την πιθανή αναθεώρηση αλλά και τον έλεγχο της επάρκειας, της ακρίβειας και της ομοιογένειας των περιεχομένων (ενίοτε δε και γι' αυτήν ακόμη την γλωσσική επιμέλεια) ενός βιβλίου ή μιας μουσικής εκδόσεως άλλου συγγραφέως / δημιουργού ή μίας ευρύτερης ομάδος από συγγραφείς (της οποίας μέλος δύναται να είναι και αυτός που αναλαμβάνει επιπροσθέτως χρέη επιμελητή αλλά και συντονιστή). Η ιδιότητά του δηλώνεται με την βραχυγραφία «επιμ.», η οποία είναι αντίστοιχη των αγγλικών "ed." / "eds." ("editor(s)"), της γερμανικής "Hrsg." ("Herausgeber") κ.λπ. Ως αρκετά συνηθισμένη παρανόηση θα πρέπει ωστόσο να επισημανθεί εδώ η εσφαλμένη ταύτιση του *επιμελητή* με τον *εκδότη* (η βραχυγραφία «εκδ.» δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί αντί του «επιμ.»)!

Ενίοτε, το ίδιο πρόσωπο φέρει δύο είτε περισσότερες διαφορετικές ιδιότητες στο πλαίσιο μιας εκδόσεως, πέραν αυτής του συγγραφέως, όπως π.χ. του επιμελητή και του μεταφραστή, οι οποίες έχουν ήδη αναφερθεί, αλλά ακόμη και του συντάκτη μιας εισαγωγής ή ενός επιμέτρου (ήτοι ενός αυτοτελούς κεφαλαίου / δοκιμίου που προστίθεται στο τέλος ενός βιβλίου) ή σχολίων κ.λπ. Εν τοιαύτη περιπτώσει, οι ιδιότητες (που δηλώνονται είτε υπό τις προσήκουσες βραχυγραφίες είτε

ολογράφως) και το ονοματεπώνυμό του εισάγονται κατά τον συνήθη τρόπο μετά τον τίτλο, εντός παρενθέσεων ή μεταξύ κομμάτων: π.χ. «[ονοματεπώνυμο συγγραφέως], [*τίτλος βιβλίου*] (εισαγωγή, μετάφραση και σχόλια: [ονοματεπώνυμο]), […]» ή «[ονοματεπώνυμο συγγραφέως], [*τίτλος βιβλίου*], επιμ. – μτφρ. [ονοματεπώνυμο], […]» κ.ο.κ. Η ίδια πρακτική ακολουθείται, εξ άλλου, και εκεί όπου ιδιότητες σαν τις προαναφερθείσες έχουν ανατεθεί σε δύο είτε περισσότερους συντελεστές μιας έκδοσης: π.χ. «[ονοματεπώνυμο συγγραφέως], [*τίτλος βιβλίου*] (μτφρ. [ονοματεπώνυμο μεταφραστή] – σχόλια και επίμετρο: [ονοματεπώνυμο συντάκτη]), […]» ή «[ονοματεπώνυμο συγγραφέως], [*τίτλος βιβλίου*], εισαγωγή: [ονοματεπώνυμο συντάκτη] / επιμ. [ονοματεπώνυμο επιμελητή], […]» κ.ο.κ.

Σε περιπτώσεις όπου δύο ή περισσότερα ονοματεπώνυμα, επωνυμίες εκδοτών ή τοπωνύμια παρατίθενται από κοινού σε έναν όρο βιβλιογραφικού λήμματος, η σύνταξή τους μπορεί να προσλάβει ποικίλες μορφές. Όπως φαίνεται παραπάνω, το βιβλίο του De la Motte κυκλοφορεί από δύο συνεργαζόμενους εκδοτικούς οίκους, οι οποίοι εδρεύουν και σε διαφορετικές πόλεις· συνεπώς, τόσο στο πεδίο του εκδότη όσο και σε αυτό που αφορά τον τόπο της έκδοσης εμφανίζονται σε παράθεση δύο όροι με ενδιάμεση παύλα και κενά ένθεν και ένθεν αυτής. Εναλλακτικά όμως θα μπορούσε εν προκειμένω να γίνει χρήση είτε του συμπλεκτικού συνδέσμου «και» είτε της βραχυγραφίας “&” (αν και ειδικά αυτή η τελευταία είναι προτιμότερο να αποφεύγεται μεταξύ δύο διαφορετικών εκδοτικών οίκων, επειδή συχνά εμπεριέχεται και σε επωνυμίες συνεταίρων, όπως, φέρ’ ειπείν, των «Breitkopf & Härtel», που συνιστούν έναν ενιαίο εκδοτικό οίκο)· π.χ. «Deutscher Taschenbuch Verlag και Bärenreiter Verlag» ή «München & Kassel». Κατά τρόπον ανάλογο, τα ονοματεπώνυμα των τριών επιμελητών της όγδοης έκδοσης του καταλόγου του Köchel, πέραν της απλής παράταξής τους με ενδιάμεσες παύλες, θα μπορούσαν επίσης να παρουσιασθούν ως εξής: «επιμ. Franz Giegling, Alexander Weinmann και Gerd Sievers» ή ακόμη και «επιμ. Franz Giegling, Alexander Weinmann & Gerd Sievers». Ωστόσο, όπου εμπλέκονται τρία είτε περισσότερα πρόσωπα ή τοπωνύμια υπάρχει και η εναλλακτική δυνατότητα να δηλωθεί μόνο το πρώτο εξ αυτών και στην θέση των υπολοίπων να προστεθεί απλώς η βραχυγραφία «κ.ά.» («και άλλοι / άλλες») ή «κ.α.» («και αλλού»), κατ’ αντιστοιχίαν προς το διεθνές “et al.” (“et alii / aliae / alibi”, τουτέστιν «και άλλοι / άλλες / αλλού» στα λατινικά)· π.χ. στο προαναφερθέν παράδειγμα: «επιμ. Franz Giegling κ.ά.».

H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and works* – Vol. 2: *Haydn at Eszterháza, 1766-1790*, Thames and Hudson, London 1978.

Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Band 1, B. Schott’s Söhne, Mainz 1957.

Στα δύο παραπάνω παραδείγματα μπορεί κανείς να αντιπαραβάλει τον τρόπο με τον οποίο γίνεται αναφορά σε έναν επιλεγμένο τόμο ευρύτερης (δίτομης, τρίτομης ή πολύτομης) έκδοσης, που διαφοροποιείται ανάλογα με την παρουσία ή την απουσία ξεχωριστών τίτλων στους επιμέρους τόμους της έκδοσης αυτής. Η ενδελεχής μελέτη του Howard Chandler Robbins Landon για την ζωή και το έργο του Joseph Haydn κυκλοφόρησε σε πέντε τόμους που δημοσιεύθηκαν από το 1976 έως το 1980 υπό τον γενικό τίτλο *Haydn: Chronicle and works* αλλά και φέροντας επιμέρους διακριτικούς τίτλους σε κάθε ξεχωριστό τόμο. Ως εκ τούτου, η δέουσα βιβλιογραφική παραπομπή σε έναν από αυτούς τους τόμους αντιμετωπίζει τον ειδικό τίτλο του ως υπότιτλο στον γενικό τίτλο της μελέτης, που επισυνάπτεται σε αυτόν έπειτα από παύλα (ή τελεία, απλή ή διπλή, κατά περίπτωση). Εντούτοις, η ίδια η ένδειξη για τον αριθμό του τόμου (“volume” / “vol.” στα αγγλικά και τα γαλλικά, “Band” / “Bd.” στα γερμανικά, “τ.” ή “τομ.” στα ελληνικά κ.λπ.) δεν αποτελεί πάντοτε μέρος του τίτλου και έτσι εδώ αναγράφεται με όρθιους χαρακτήρες (χωρίς ωστόσο να αποκλείεται και η εναλλακτική πλήρης αφομοίωσή του στο πεδίο του τίτλου, δηλαδή ως εξής: «[…] *Haydn: Chronicle and works – Vol. 2: Haydn at Eszterháza, 1766-1790* […]»). Από την άλλη πλευρά, στον κατάλογο έργων του Haydn που συνέταξε ο Anthony van Hoboken και εξέδωσε σε τρεις τόμους το 1957, το 1971 και το 1978 δεν εμφανίζονται επιπρόσθετοι τίτλοι πέραν του γενικού· έτσι, στην περίπτωση αυτή αρκεί η συμπληρωματική αναφορά στον αριθμό του τόμου (με όρθιους

χαρακτήρες) μετά το πέρας του τίτλου και πριν από τα στοιχεία της έκδοσης, τα οποία άλλωστε διαφοροποιούνται – κατά το μάλλον ή ήττον – από τόμο σε τόμο.

Με αφορμή τον τίτλο του δεύτερου τόμου της προαναφερθείσας μελέτης του Landon, μπορούν στο σημείο αυτό να γίνουν και ορισμένα ειδικότερα σχόλια. Ο τίτλος αυτός αναγράφεται στην σελίδα τίτλου σε τρεις γραμμές, ως εξής: «HAYDN / AT ESZTERHÁZA / 1766–1790». Κατά την μεταφορά του στην παραπάνω βιβλιογραφική εγγραφή έχουν γίνει τρεις σιωπηρές παρεμβάσεις:

α) Η κεφαλαιογράμματη γραφή έχει μετατραπεί σε μικρογράμματη. Η πρακτική αυτή ακολουθείται πάντοτε, όχι μονάχα σε περιπτώσεις τίτλων (εφ’ όσον αυτοί εμφανίζονται στην πηγή με κεφαλαίους χαρακτήρες καθ’ ολοκληρίαν ή εν μέρει), αλλά και ονομάτων συγγραφέων ή άλλων συντελεστών, του εκδοτικού οίκου ή του τόπου όπου έχει πραγματοποιηθεί μια έκδοση.

β) Πριν από την χρονική περίοδο (1766-1790) που επισυνάπτεται ως επεξήγηση στο πρώτο σκέλος του τίτλου («Ο Haydn στην Eszterháza»), προστίθεται ένα κόμμα το οποίο δεν εμφανίζεται πουθενά στο πρωτότυπο. Όσο περιττή όμως θα ήταν η παρουσία του στην σελίδα τίτλου, ακριβώς επειδή εκεί μεσολαβεί αλλαγή σειράς, τόσο απαραίτητη καθίσταται η προσθήκη αυτού του σημείου στίξεως κατά την απόδοση του τίτλου στο πλαίσιο μίας συνεκτικής και λογικά συντεταγμένης περιόδου! Ανάλογος χειρισμός απαιτείται σε πάμπολλες άλλες παρεμφερείς περιπτώσεις βιβλιογραφικών αναφορών, εκτός κι αν μία χρονική περίοδος εμφανίζεται ήδη τοποθετημένη εντός παρενθέσεων στο τέλος ενός τίτλου.

γ) Η παύλα που χρησιμοποιείται στο πρωτότυπο σύμφωνα με τους κανόνες του χειρισμού της στην αγγλική γλώσσα έχει εν προκειμένω αντικατασταθεί από ενωτικό (μικρή παύλα), σε εφαρμογή των αντίστοιχων κανόνων που ισχύουν για την ελληνική γλώσσα (πρβλ. ενότητα 10.5).

> Richard James Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, διδακτορική διατριβή, Cornell University, 1994.
>
> Γιώργος Φιτσιώρης, *Τα χορικά του Μπαχ, ενταγμένα σε μία ευρύτερη ιστορική περίοδο συνθετικών και θεωρητικών αναζητήσεων (15ος – 18ος αιώνας)*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2010.
>
> Ιωάννης Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές* Μεταμορφώσεις *του Carl Ditters von Dittersdorf: Συμβολή στην αποκατάσταση ενός έργου-σταθμού στην ιστορία της προγραμματικής μουσικής*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015.

Στο πρώτο από τα παραπάνω παραδείγματα παρουσιάζεται μία αναφορά σε διδακτορική διατριβή, η οποία έχει εκπονηθεί, κατατεθεί και επιτυχώς υποστηριχθεί σε ένα πανεπιστημιακό ίδρυμα αλλά δεν έχει δημοσιευθεί. Εν τοιαύτη περιπτώσει, η βιβλιογραφική παραπομπή συντάσσεται κατά τα ειωθότα, αλλά μετά τον τίτλο προστίθεται η διευκρίνιση «διδακτορική διατριβή» (και σε άλλες ανάλογες περιπτώσεις «διπλωματική εργασία», «πτυχιακή εργασία» κ.ο.κ.), ενώ αντί εκδοτικών στοιχείων εμφανίζονται αφ’ ενός μεν το ακαδημαϊκό ίδρυμα όπου εκπονήθηκε η μελέτη και αφ’ ετέρου – έπειτα από κόμμα – η αναγραφόμενη σε αυτήν τοποχρονολογία ή μόνο χρονολογία.

Ορισμένοι υποστηρίζουν ότι σε τέτοιες περιπτώσεις ανέκδοτων αυθυπόστατων τεκμηρίων ο τίτλος οφείλει να αναγράφεται με όρθιους χαρακτήρες εντός εισαγωγικών. Εντούτοις, σε μία εποχή όπου οι διατριβές και λοιπές ακαδημαϊκές εργασίες αναρτώνται στο διαδίκτυο και δεν διαφέρουν σε τίποτε από μία ψηφιακή έκδοση, ο προαναφερθείς διαχωρισμός καθίσταται τελείως ανούσιος αλλά και μάλλον παραπλανητικός, στον βαθμό που – όπως θα δούμε στις επόμενες υποενότητες – η αναγραφή ενός τίτλου εντός εισαγωγικών δηλώνει μέρος ενός ευρύτερου πονήματος, ήτοι τεκμήριο που παρουσιάζεται ενταγμένο σε έναν ευρύτερο τόμο αντί να κυκλοφορεί αυτοτελώς.

Στα δύο επόμενα παραδείγματα, η επωνυμία του εκδοτικού οίκου είναι της μορφής: [επώνυμο 1] – [επώνυμο 2], όπως ακριβώς εμφανίζεται και στα ίδια τα βιβλία· θα μπορούσε ενδεχομένως (καίτοι τούτο δεν κρίνεται σκόπιμο) να μετατραπεί σε «Παπαγρηγορίου και Νάκας» ή «Παπαγρηγορίου & Νάκας», όμως σε καμμία περίπτωση δεν θα μπορούσε να εμφανίζεται με ενωτικό και χωρίς ενδιάμεσα κενά ως «~~Παπαγρηγορίου-Νάκας~~», αφού αυτό θα παρέπεμπε σε μονοπρόσωπη εταιρεία (σύνθετο επίθετο!) αντί για εταιρεία δύο συνεταίρων, όπως ισχύει στην πραγματικότητα.

Επιπλέον, στην βιβλιογραφική αναφορά στην μονογραφία του Φιτσιώρη έχει αναιρεθεί σιωπηρώς ο αγγλικός τρόπος έμφασης (με κεφαλαίο το αρχικό γράμμα σχεδόν εκάστης λέξεως) που εφαρμόζεται στον παρόντα τίτλο κατά τρόπον αντιδεοντολογικό όσον αφορά την ελληνική γλώσσα αλλά εν μέρει και εσφαλμένο (σε σχέση ειδικότερα με το οριστικό άρθρο): έτσι, «Τα Χορικά Του Μπαχ […]» μετατρέπονται σε «*Τα χορικά του Μπαχ* […]», διατηρώντας ωστόσο αυτούσιο τον εξελληνισμό του ονόματος του συνθέτη εν είδει παραθέματος από την πηγή.

Από την άλλη πλευρά, στην μονογραφία του Φούλια, η λέξη "Μεταμορφώσεις" στον τίτλο εμφανίζεται με όρθιους χαρακτήρες, επειδή στο ίδιο το βιβλίο αποδίδεται κατ' εξαίρεσιν με πλάγιους χαρακτήρες, ως τίτλος ποιητικού έργου: «Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές *Μεταμορφώσεις* του Carl Ditters von Dittersdorf […]». Με άλλα λόγια, τα στοιχεία ενός τίτλου μετατρέπονται εν γένει από όρθια / κανονική σε πλαγιογράμματη γραφή, αλλά στην ειδική περίπτωση όπου μέρος του τίτλου εμφανίζεται ήδη υπογραμμισμένο με πλάγιους ή ενδεχομένως και με κεφαλαίους χαρακτήρες (π.χ. ως «ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ»), τούτο αποδίδεται αντίστροφα στο πλαίσιο του βιβλιογραφικού λήμματος με όρθιους χαρακτήρες ή – εναλλακτικά – με πλάγιους χαρακτήρες αλλά και εντός επιπρόσθετων εισαγωγικών (π.χ. «*Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές "Μεταμορφώσεις" του Carl Ditters von Dittersdorf* […]»).

Jens Peter Larsen, Howard Serwer και James Webster (επιμ.), *Haydn Studies* (Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975), W. W. Norton & Company, New York – London 1981.

Μάρκος Τσέτσος – Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *W. A. Mozart. Δεκαπέντε προσεγγίσεις*, Νεφέλη (σειρά «Μουσικολογία»), Αθήνα 2008.

Στις δύο παραπάνω περιπτώσεις παρουσιάζονται συλλογικοί τόμοι, οι οποίοι απαρτίζονται από κείμενα πολλών διαφορετικών συγγραφέων. Συχνά, τέτοιες εκδόσεις αποτελούν πρακτικά επιστημονικών συνεδρίων / συμποσίων / ημερίδων ή συνιστούν αυθυπόστατες πολυπρόσωπες ερευνητικές συμβολές τύπου ανθολογίας. Για την παραπομπή σε τέτοιες πηγές, στην θέση των ονοματεπωνύμων των συγγραφέων δηλώνονται πάντοτε αυτά των επιμελητών της έκδοσης, σύμφωνα με τους εναλλακτικούς τρόπους σύνταξης που έχουν ήδη σχολιασθεί παραπάνω αλλά και με την επιπρόσθετη βραχυγραφία «επιμ.» στο τέλος, εντός παρενθέσεων. Επιπλέον, αμέσως μετά τον τίτλο της έκδοσης είθισται να προστίθενται – εντός παρενθέσεων ή κομμάτων – ορισμένες συμπληρωματικές πληροφορίες (εφ' όσον βεβαίως αυτές δεν παρέχονται ήδη εν είδει υποτίτλου), με αναφορά στην φύση της έκδοσης και άλλα συναφή στοιχεία που δηλώνονται επίσης στην σελίδα τίτλου (π.χ. πρακτικά συνεδρίου, με πιθανή μνεία τόσο του οργανωτικού φορέα όσο και του τόπου αλλά και του χρόνου διεξαγωγής του). Τα υπόλοιπα στοιχεία ενός βιβλιογραφικού λήμματος αυτού του τύπου είναι ήδη γνωστά και δεν χρήζουν περαιτέρω σχολιασμού. Ας σημειωθεί εδώ μονάχα ότι η αναφορά «Νεφέλη (σειρά «Μουσικολογία»), Αθήνα 2008» στην περίπτωση του δεύτερου παραδείγματος είναι κάπως πλεοναστική και ότι θα μπορούσε εναλλακτικά να διατυπωθεί ακόμη απλούστερα ως εξής: «Νεφέλη (Μουσικολογία), Αθήνα 2008» (εδώ δεν υφίσταται αύξων αριθμός τόμου στο πλαίσιο της εκδοτικής σειράς).

Ανάλογες είναι και οι περιπτώσεις των επίτομων (τουτέστιν, αυτών που εκδίδονται σε έναν τόμο) ή πολύτομων εγκυκλοπαιδειών και λεξικών, όπου μετά το πέρας των στοιχείων της έκδοσης μπορεί κανείς να προσθέσει προαιρετικά και μία αναφορά στον συνολικό αριθμό των τόμων από τις οποίες αυτή αποτελείται. Εάν τυχόν δεν αναφέρεται επιμελητής ή ομάδα επιμελητών, τότε το στοιχείο αυτό παραλείπεται και το βιβλιογραφικό λήμμα ξεκινά απευθείας με τον τίτλο του συλλογικού – εγκυκλοπαιδικού ή λεξικογραφικού – έργου.

Joseph Haydn, *Streichquartette "Opus 64" und "Opus 71/74"*, επιμ. Georg Feder, Isidor Saslav και Warren Kirkendale, Henle Verlag (Joseph Haydn Werke: Reihe XII, Bd. 5), München 1978.

Georg Feder, Isidor Saslav & Warren Kirkendale, *Joseph Haydn Werke, Reihe XII, Band 5: Streichquartette "Opus 64" und "Opus 71/74" – Kritischer Bericht*, Henle Verlag, München 1991.

Η παρούσα υποενότητα ολοκληρώνεται με δύο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα βιβλιογραφικών αναφορών σε μουσική έκδοση αλλά και σε αυτοτελές κριτικό σημείωμα που συνοδεύει μια μουσική έκδοση. Στην περίπτωση μιας μουσικής εκδόσεως ο δημιουργός είναι – προφανώς – ο συνθέτης και επομένως αυτός οφείλει να αναφέρεται στην έναρξη του βιβλιογραφικού λήμματος, εν αντιθέσει με τον επιμελητή ή τους επιμελητές της έκδοσης που μνημονεύονται μετά τον τίτλο (κατά τους ήδη γνωστούς τρόπους). Αντίθετα, ένα κριτικό σημείωμα αποτελεί επιστημονική έκθεση που συντάσσεται από έναν ή περισσότερους μελετητές, οπότε παρουσιάζεται ως εργασία δική του / τους και όχι βέβαια ως έργο του εκάστοτε συνθέτη (προτάσσοντας το δικό του όνομα)! Όπως μπορεί κανείς να παρατηρήσει, στο δεύτερο από τα παραπάνω παραδείγματα γίνεται παραπομπή σε ένα κριτικό σημείωμα που έχει δημοσιευθεί ανεξάρτητα (και εκ των υστέρων) από την παρτιτούρα στην οποίαν αναφέρεται· επιπλέον, ο τίτλος του δεν περιορίζεται στον τίτλο του μουσικού έργου ή των μουσικών έργων (όπως στην περίπτωση της αντίστοιχης μουσικής εκδόσεως), αλλά σχετίζεται πρωτίστως με τα στοιχεία της εκδοτικής σειράς στην οποίαν υπάγεται. Ας σχολιασθεί εδώ, τέλος, ότι τέτοιες εκδοτικές σειρές απάντων των έργων ενός συνθέτη συνήθως δεν συνίστανται απλώς σε τόμους με διαφορετικούς αύξοντες αριθμούς, αλλά διαρθρώνονται κατά τρόπον συστηματικό σε επιμέρους ενότητες (“σειρές” ή άλλου τύπου ομαδοποιήσεις των επιμέρους τόμων), όπως εύκολα διακρίνεται και στο παραπάνω παράδειγμα.

11.1.2. Επιλεγμένες συμβολές σε συλλογικούς τόμους είτε πρακτικά συνεδρίων κ.ο.κ., κείμενα ενταγμένα σε ευρύτερη έκδοση (όπως π.χ. μουσικού κειμένου), μεμονωμένα κεφάλαια βιβλίων ή λήμματα επίτομων λεξικών

Σε περίπτωση που μία βιβλιογραφική αναφορά επικεντρώνεται σε ένα συγκεκριμένο κείμενο που περιλαμβάνεται σε ευρύτερο τόμο, αντί να παραπέμπει συλλήβδην στον εν λόγω τόμο, τότε τα στοιχεία που οφείλει να εμπεριέχει εμπλουτίζονται σε σχέση με όσα έχουν ήδη υποδειχθεί στην προηγούμενη υποενότητα. Ας εξετάσουμε ένα πρώτο σχετικό παράδειγμα:

> Cliff Eisen, “Mozart’s chamber music”, στο: Simon P. Keefe (επιμ.), *The Cambridge Companion to Mozart*, Cambridge University Press, New York 2003, σ. 105-117.

Στον “πυρήνα” της παραπάνω βιβλιογραφικής εγγραφής βρίσκονται τα ήδη γνωστά στοιχεία για έναν συλλογικό τόμο: το ονοματεπώνυμο του επιμελητή, ο τίτλος και τα στοιχεία της έκδοσης. Οι επιπρόσθετες πληροφορίες που πλαισιώνουν τα δεδομένα αυτά και αναφέρονται ειδικότερα σε μία συγκεκριμένη συμβολή / δοκίμιο του τόμου είναι οι ακόλουθες:

α) Το ονοματεπώνυμο του συγγραφέως (ή τα ονοματεπώνυμα δύο ή περισσοτέρων συγγραφέων σε παράταξη) στην αρχή, δίχως άλλη διευκρίνιση· αμέσως μετά προστίθεται ένα κόμμα πριν από τον επόμενο όρο του βιβλιογραφικού λήμματος.

β) Ο τίτλος του επιμέρους δοκιμίου (είτε άρθρου, κεφαλαίου ή κειμένου οιασδήποτε φύσεως). Σε αντίθεση με τον γενικό τίτλο της έκδοσης, τούτος αναγράφεται με όρθιους χαρακτήρες εντός εισαγωγικών – “διπλών αγκιστροειδών / ανωφερών” ή «γωνιωδών», ανάλογα με την προτίμηση του καθενός (αρκεί η μία ή η άλλη επιλογή να εφαρμόζεται με συνέπεια σε όλη την έκταση μιας επιστημονικής εργασίας), ουδέποτε όμως ‘μονών’ (τα οποία δεν χρησιμοποιούνται στα ελληνικά, όπως έχει αναφερθεί και νωρίτερα).

Μετά το πέρας του τίτλου και το κλείσιμο των εισαγωγικών προστίθεται ένα κόμμα (το κόμμα αυτό έπεται πάντοτε των εισαγωγικών και ουδέποτε προηγείται, όπως παρατηρείται σε σύγχρονα αγγλόφωνα συστήματα βιβλιογραφίας κατά τρόπον ακατανόητο, ως εάν ανήκε και αυτό στον τίτλο του δοκιμίου!), ακολουθούμενο από την λέξη «στο» (χωρίς τα εισαγωγικά) και άνω και κάτω (ή διπλή) τελεία, ως προαναγγελία των στοιχείων της ευρύτερης έκδοσης, τα οποία συντάσσονται κατά τις προδιαγραφές που έχουν ήδη εξετασθεί στην προηγούμενη υποενότητα.

γ) Στο τέλος του βιβλιογραφικού λήμματος και αφού έχουν ενταχθεί σε αυτό όλες οι απαραίτητες πληροφορίες καθώς και τυχόν προαιρετικά στοιχεία μετά την τοποχρονολογία της έκδοσης, προσδιορίζεται με ακρίβεια η θέση την οποία καταλαμβάνει το συγκεκριμένο κείμενο

εντός του συνολικού τόμου. Στις περισσότερες περιπτώσεις, τούτο γίνεται με αναφορά στους αριθμούς των σελίδων όπου αυτό εμφανίζεται, από την έναρξη μέχρι το πέρας του· έτσι, στο παραπάνω παράδειγμα, η ένδειξη «σ. 105-117» δηλώνει ότι το δοκίμιο του Eisen εκτείνεται από την σελίδα 105 μέχρι την σελίδα 117 του συλλογικού τόμου.

Η προσθήκη αυτού του τελικού στοιχείου, δια του οποίου αποπερατώνεται και ολόκληρη η περίοδος του βιβλιογραφικού λήμματος με μία τελεία, είναι *απολύτως απαραίτητη* και δεν επιτρέπεται να απουσιάζει σε οποιαδήποτε ανάλογη περίπτωση (με μόνη βεβαίως εξαίρεση ένα πόνημα που τελεί «υπό έκδοση»)! Αντί της βραχυγραφίας «σ.» μπορεί να χρησιμοποιηθεί η εναλλακτική «σελ.», ενώ αμφότερες μπορούν να αντιπροσωπεύουν εξίσου μία μεμονωμένη όπως και περισσότερες σελίδες· απεναντίας, θα πρέπει να αποφεύγεται το αντιαισθητικό όσο και αλλότριο «~~σσ.~~» (κατ' απομίμησιν του αγγλικού “pp.” ως βραχυγραφία του “pages”). Σε ορισμένες εκδόσεις – ιδίως παλαιές – η αρίθμηση δεν αφορά σελίδες αλλά *στήλες* (συνήθως δύο σε κάθε σελίδα που φέρουν διαφορετική αρίθμηση)· εν προκειμένω μπορεί να χρησιμοποιείται και πάλι η βραχυγραφία «σ.» ή η εναλλακτική «στ.». Επίσης, σε χειρόγραφες πηγές συνηθίζεται η αρίθμηση να γίνεται βάσει *φύλλων* και όχι μεμονωμένων σελίδων, ενώ η καθιερωμένη γι' αυτά βραχυγραφία είναι «φ.» (όχι όμως «~~φφ.~~»).

Οι αριθμοί αναγράφονται πάντοτε πλήρεις και συνδέονται μεταξύ τους με ενωτικό, χωρίς ενδιάμεσα κενά: π.χ. «105-117» (και όχι «~~105-17~~», ήτοι με την παράλειψη ενός ή περισσοτέρων ψηφίων που παραπέμπει σε άτυπες πρακτικές προφορικού λόγου, ούτε «~~105–17~~», δηλαδή με ενδιάμεση παύλα, ως είθισται στα αγγλικά)· εάν για οιονδήποτε λόγο δεν αναγράφονται στην πηγή, αλλά είναι ευκόλως εννοούμενοι, τότε αποκαθίστανται σιωπηρώς ή και εντός αγκυλών: π.χ. «σ. [77]-83». Ενίοτε χρησιμοποιούνται επίσης λατινικοί ή ελληνικοί αριθμοί αντί για αραβικούς – άλλοτε μόνο στις εισαγωγικές σελίδες και άλλοτε πάλι στο σύνολο ενός τόμου – οι οποίοι οφείλουν σε κάθε περίπτωση να δηλώνονται αυτούσιοι, *χωρίς να μεταγράφονται σε άλλο σύστημα* (π.χ. «σ. xxi-xlviii», «σ. ιβ΄-νς΄» κ.ο.κ.). Για την αρίθμηση των δύο όψεων ενός φύλλου, βλ. την ενότητα 10.6 και ειδικότερα την υποσημείωση 3.

> László Somfai, “Vom Barock zur Klassik: Umgestaltung der Proportionen und des Gleichgewichts in zyklischen Werken Joseph Haydns”, στο: Gerda Mraz (επιμ.), *Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte* – II. Band: *Joseph Haydn und seine Zeit*, Institut für Österreichische Kulturgeschichte, Eisenstadt 1972, σ. 64-72 και 160-164.

> Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, “«Τραγούδια χωρίς λόγια»: η ιδέα της απόλυτης μουσικής στην ευρωπαϊκή παράδοση”, στο: Γιώργος Σακαλλιέρος – Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Purcell, Händel, Haydn, Mendelssohn: Τέσσερις επέτειοι* (Πρακτικά συμποσίου, Αθήνα, 27-28 Νοεμβρίου 2009), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 11-20.

Στο πρώτο από τα δύο παραπάνω παραδείγματα, η αρίθμηση των σελίδων υποδεικνύει ότι ένα τμήμα (παράρτημα) του δοκιμίου του Somfai έχει αποσπασθεί από το υπόλοιπο κείμενό του και εμφανίζεται τοποθετημένο σε διαφορετικό σημείο του συλλογικού τόμου. Εννοείται ότι η σχετική ένδειξη θα μπορούσε εναλλακτικά να παρασταθεί και ως εξής: «σ. 64-72 & 160-164».

Στο δεύτερο παράδειγμα, μέρος του τίτλου του δοκιμίου εμφανίζεται στην ίδια την πηγή εντός εισαγωγικών. Εν τοιαύτη περιπτώσει, γίνεται συνήθως συνδυαστική χρήση και των δύο διαθέσιμων τύπων εισαγωγικών: εάν τα “αγκιστροειδή / ανωφερή” χρησιμοποιούνται – όπως παραπάνω – για τον τίτλο του δοκιμίου, τότε τα «γωνιώδη» πλαισιώνουν όσες επιμέρους λέξεις ή φράσεις του τίτλου τίθενται εντός εισαγωγικών· εάν, αντίθετα, τα «γωνιώδη εισαγωγικά» έχουν επιλεγεί για την αναγραφή του πλήρους τίτλου, τότε τα “αγκιστροειδή / ανωφερή” καλούνται να λειτουργήσουν ως εισαγωγικά εντός αυτού, δηλαδή ως εξής:

> Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, «“Τραγούδια χωρίς λόγια”: η ιδέα της απόλυτης μουσικής στην ευρωπαϊκή παράδοση», στο: […].

Άλλες ειδικές μορφοποιήσεις που ενδέχεται να εμφανίζονται στον τίτλο ενός δοκιμίου είτε μεταφέρονται αυτούσιες στο βιβλιογραφικό λήμμα (π.χ. λέξεις ή φράσεις με *πλάγιους χαρακτήρες*),

είτε αναπροσαρμόζονται ανάλογα (π.χ. λέξεις ή φράσεις που φέρουν διακριτή υπογράμμιση ή αναγράφονται αποκλειστικά με έντονους είτε κεφαλαίους χαρακτήρες μεταφέρονται επίσης σε πεζή πλαγιογράμματη γραφή, διατηρώντας ίσως κεφαλαίο μόνο το αρχικό τους γράμμα, εάν αυτό είναι απαραίτητο σύμφωνα με όσα έχουν ήδη σχολιασθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο). Διευκρινίζεται, ωστόσο, ότι οι παραπάνω περιπτώσεις αφορούν επιλεγμένες λέξεις ή φράσεις στις οποίες έχει δοθεί κάποια έμφαση και όχι πλήρεις τίτλους, οι οποίοι, εφ' όσον έχουν μορφοποιηθεί συλλήβδην και αδιαφοροποίητα με κάποιον από τους παραπάνω τρόπους για "αισθητικούς" λόγους στο πλαίσιο μιας έκδοσης, θα πρέπει να μεταφερθούν σε απλή μορφή εντός της βιβλιογραφικής αναφοράς.

Σε περιπτώσεις κειμένων ενταγμένων σε μουσικές (ή άλλες ανάλογες) εκδόσεις, όπως π.χ. *εισαγωγικών σημειωμάτων* αλλά και *κριτικών σημειωμάτων* που επισυνάπτονται εν είδει επιμέτρου στον ίδιο τόμο αμέσως μετά την παρτιτούρα (αντί να κυκλοφορούν ως ανεξάρτητα τομίδια / τεύχη, κατά την πρακτική που επισημάνθηκε στο τέλος της προηγούμενης υποενότητος), ακολουθείται επί της ουσίας η ίδια μέθοδος για την σύνταξη μιας βιβλιογραφικής παραπομπής· για παράδειγμα:

> Eduard Reeser, "Zum vorliegenden Band", στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonaten und Variationen für Klavier und Violine – Band 1*, Bärenreiter (Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII: Kammermusik / Werkgruppe 23), Kassel 1964, σ. vii-xiii.

Αντίθετα, σε αμφότερες τις περιπτώσεις που ακολουθούν, παρατηρείται μία μικρή διαφοροποίηση:

> James Hepokoski – Warren Darcy, "Sonata form in minor keys", *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 306-317.

> Heinrich Christoph Koch, λήμματα "Halbcadenz, oder unvollkommener Tonschluß" και "Tonschluß, Cadenz, oder Schlußfall", *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Johann André, Offenbach am Main 1802, σ. 712-717 και 1563-1576.

Το πρώτο παράδειγμα παραπέμπει σε ένα συγκεκριμένο κεφάλαιο ευρύτερου *ενιαίου* βιβλίου (και όχι συλλογικού τόμου ή ανθολογίας) που υπογράφεται σε όλη του την έκταση από δύο συγγραφείς, ενώ το δεύτερο παράδειγμα αφορά επιλεγμένα λήμματα ενός επίτομου λεξικού που έχει συνταχθεί ολόκληρο από ένα πρόσωπο. Η μορφή των βιβλιογραφικών λημμάτων και στις δύο αυτές περιπτώσεις δεν διαφέρει πολύ από εκείνη που απαντά και σε μία παραπομπή που αφορά το σύνολο του βιβλίου ή του επίτομου λεξικού: απλώς, ανάμεσα στο όνομα του συγγραφέως (ή τα ονόματα των συγγραφέων) και στον γενικό τίτλο παρεμβάλλεται, εντός κομμάτων και με την κατάλληλη μορφοποίηση, ο ειδικός τίτλος του κεφαλαίου ή του λήμματος (είτε οι τίτλοι δύο ή περισσοτέρων κεφαλαίων / λημμάτων σε παράταξη) *χωρίς καν να ακολουθείται από την ένδειξη «στο»*, ενώ στο τέλος προστίθενται και πάλι απαραιτήτως οι αριθμοί των σελίδων που αντιστοιχούν στο εκάστοτε επιλεγμένο κεφάλαιο ή λήμμα (σε όλη του την έκταση).

11.1.3. Λήμματα σε πολύτομες εγκυκλοπαίδειες και λεξικά

Η περίπτωση αυτή διαφέρει από την μόλις προαναφερόμενη (που παρουσιάζεται στο πλαίσιο ενός επίτομου λεξικού) και προσεγγίζει ίσως περισσότερο εκείνη ενός συλλογικού τόμου, αν και με ορισμένες καίριες διαφοροποιήσεις που μπορούν να σχολιασθούν με βάση τα δύο επόμενα παραδείγματα:

> Cliff Eisen – Stanley Sadie, λήμμα "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus", στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 17, σ. 276-347.

> Georg Feder, λήμμα "Haydn, (Franz) Joseph", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 8, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2002, σ. 901-1094.

Σε γενικές γραμμές, τα πρώτα στοιχεία που δηλώνονται σε τέτοιου τύπου βιβλιογραφικές εγγραφές είναι ίδια με όσα παρουσιάσθηκαν στην προηγούμενη υποενότητα: το ονοματεπώνυμο του συγγραφέως (ή τα ονοματεπώνυμα των συγγραφέων, εφ' όσον πρόκειται για δύο ή περισσότερους συνεργαζόμενους συγγραφείς), ο τίτλος του λήμματος εντός εισαγωγικών, η ειδική ένδειξη «στο», το ονοματεπώνυμο του επιμελητή (ή, αντίστοιχα, εκείνα των επιμελητών) καθώς και ο τίτλος της εγκυκλοπαίδειας ή του λεξικού, ο οποίος αναγράφεται με *πλάγιους χαρακτήρες* αλλά και με κεφαλαίο το αρχικό γράμμα εκάστης βασικής λέξεως ως επωνυμία. Σε αυτό το σημείο, ωστόσο, δηλαδή πριν από το σύνολο των στοιχείων της έκδοσης, παρεμβάλλεται ο αριθμός του *τόμου* (από κοινού και με την ευρύτερη σειρά / ενότητα στην οποίαν αυτός δύναται ενίοτε να υπάγεται) ενός πολύτομου έργου, σε περίπτωση που η έκδοσή του έχει πραγματοποιηθεί σταδιακά επί σειρά ετών (βλ. εν προκειμένω το δεύτερο παράδειγμα)· αντίθετα, εάν όλοι οι τόμοι έχουν κυκλοφορήσει ταυτόχρονα (όπως στο πρώτο από τα παραπάνω παραδείγματα), τότε τα στοιχεία της έκδοσης διατηρούν την τυπική τους θέση αμέσως μετά τον γενικό τίτλο και ο αριθμός του τόμου εισάγεται μετά από αυτά, ακολουθούμενος μονάχα από τους αριθμούς των σελίδων, οι οποίοι αποτελούν σε κάθε περίπτωση το ύστατο – αλλά *πάντοτε αναγκαίο* – στοιχείο ενός τέτοιου βιβλιογραφικού λήμματος.

Σε περίπτωση που το ονοματεπώνυμο του συντάκτη ενός λήμματος δεν δηλώνεται ευθέως παρά μόνο μέσω κάποιων αρχικών γραμμάτων (ή ψευδωνύμου), είναι πολύ πιθανό να περιλαμβάνεται στις αρχικές σελίδες της ευρύτερης εκδόσεως κάποιος πίνακας αντιστοίχισης των ενδείξεων αυτών με τα πλήρη ονοματεπώνυμα των συνεργαζόμενων συντακτών, που επιτρέπει την διακρίβωση και εν τέλει την συμπερίληψή τους στην έναρξη ενός βιβλιογραφικού λήμματος εντός αγκυλών· για παράδειγμα: «M.D.C. [Michel-Dimitri Calvocoressi], λήμμα […]». Εάν όμως κάτι τέτοιο δεν υφίσταται, τότε καλείται κανείς να περιορισθεί απλώς σε οποιοδήποτε – έστω και ελλειμματικό ή υπαινικτικό – στοιχείο ταυτότητος του συντάκτη αναγράφεται στην αρχή ή στο τέλος του λήμματος μιας εγκυκλοπαίδειας ή ενός λεξικού· σε περίπτωση, εξ άλλου, που ένα λήμμα είναι ανυπόγραφο, η βιβλιογραφική εγγραφή δύναται να ξεκινήσει ως εξής: «[Άδηλος], λήμμα […]» ή «[Ανυπόγραφο], λήμμα […]».

Σε εγκυκλοπαίδειες ή λεξικά όπου δεν αναφέρεται επιμελητής ή ομάδα επιμελητών, το στοιχείο αυτό παραλείπεται και μετά την ένδειξη «στο» – και την επισυναπτόμενη σε αυτήν άνω και κάτω (ή διπλή) τελεία – ακολουθεί απευθείας ο γενικός τίτλος του πολύτομου έργου.

Τέλος, στην (όχι και τόσο συνηθισμένη) περίπτωση ενός δίτομου ή πολύτομου λεξικού που έχει συνταχθεί από ένα πρόσωπο ή μία ολιγοπρόσωπη ομάδα συγγραφέων εφαρμόζονται οι προδιαγραφές που έχουν αναφερθεί παραπάνω (στο τέλος της προηγούμενης υποενότητος) για τα επίτομα λεξικά, με επιπρόσθετη όμως αναφορά και στον αριθμό του τόμου πριν ή μετά τα στοιχεία της έκδοσης, σύμφωνα με τις παρατηρήσεις που έχουν προηγηθεί στην παρούσα υποενότητα· για παράδειγμα:

Pietro Lichtenthal, λήμμα "Stretta", *Dizionario e bibliografia della musica,* Antonio Fontana, Milano 1826, vol. II, σ. 222.

11.1.4. Άρθρα στον περιοδικό και τον ημερήσιο τύπο

Οι βιβλιογραφικές παραπομπές σε δημοσιεύματα περιοδικών και εφημερίδων ακολουθούν σε γενικές γραμμές τις προδιαγραφές που έχουν αναφερθεί στις δύο προηγούμενες υποενότητες, αλλά είναι κάπως απλούστερες, διότι εν προκειμένω δεν απαιτούνται πλήρη στοιχεία έκδοσης. Ας δούμε, κατ' αρχάς, μερικά ενδεικτικά παραδείγματα αναφορών σε άρθρα περιοδικών:

James Webster, "Towards a history of Viennese chamber music in the early classical period", *Journal of the American Musicological Society* 27/2, 1974, σ. 212-247.

Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο τέταρτος τύπος σονάτας ("σονάτα-ρόντο") και άλλες συναφείς με αυτόν μορφές", *Πολυφωνία* 17, 2010, σ. 96-131.

[Άδηλος], "Musique. Etat actuel de la Musique à Paris (Suite à l'article inséré dans le deuxième cahier de ce journal, p. 63)", *Journal général de la littérature de France* 3/6, Treuttel et Würtz, Paris – Strasbourg 1800, σ. 189-191.

Για το ονοματεπώνυμο του συγγραφέως (ή των συγγραφέων, σε περίπτωση που αυτοί είναι δύο είτε περισσότεροι) του κειμένου δεν υπάρχει κάτι που θα μπορούσε εδώ να προστεθεί σε όσα είναι ήδη γνωστά – εκτός ίσως από την επισήμανση ότι δεν είναι διόλου σπάνιο να εμφανίζεται τούτο κατά τρόπον συντομευμένο στην ίδια την πηγή, οπότε μεταφέρεται υπ' αυτήν ακριβώς την μορφή και στο βιβλιογραφικό λήμμα (ή οι ελλείποντες χαρακτήρες του συμπληρώνονται εντός αγκυλών): π.χ. «E. T. A. Hoffmann» (ή «E[rnst] T[heodor] A[madeus] Hoffmann»)· ανυπόγραφες καταχωρίσεις παρουσιάζονται επίσης με αρκετά μεγάλη συχνότητα στον περιοδικό – και δη τον μη επιστημονικό – τύπο (όπως στο τρίτο από τα παραπάνω παραδείγματα).

Ο τίτλος του άρθρου ακολουθεί εντός εισαγωγικών, κατά τα γνωστά. Ας σημειωθεί ότι στο δεύτερο παράδειγμα έχουν χρησιμοποιηθεί τα "αγκιστροειδή / ανωφερή εισαγωγικά" τόσο για τον πλήρη τίτλο όσο και για έναν όρο που εμφανίζεται στο εσωτερικό του (αλλά και απομονωμένος ήδη εντός παρενθέσεων), ενώ θα μπορούσε στην μία ή την άλλη περίπτωση να έχει γίνει χρήση των «γωνιωδών εισαγωγικών»· εάν ωστόσο δεν δημιουργείται κάποια σύγχυση, όπως στην προκειμένη περίπτωση, ακόμη και αυτή η παρέκκλιση από την συνήθη πρακτική μπορεί να γίνει αποδεκτή. Τέλος, όπως φαίνεται στο τρίτο παράδειγμα, επικεφαλίδες ("Musique") αλλά και ενδείξεις συνέχισης του κειμένου από προηγούμενο ή σε επόμενο τεύχος του περιοδικού (ό,τι αναφέρεται εντός των παρενθέσεων) είθισται να συμπεριλαμβάνονται συμπληρωματικά στον τίτλο, όπως και άλλες τυχόν συνοδευτικές πληροφορίες για την φύση του κειμένου που δημοσιεύεται (π.χ. κριτική, επιστολή, απάντηση σε άλλο δημοσίευμα κ.λπ.).

Αμέσως μετά τον τίτλο του άρθρου, δίχως την μεσολάβηση της ένδειξης «στο» (η οποία δεν χρησιμοποιείται για περιοδικά και εφημερίδες), εισάγεται με *πλάγιους χαρακτήρες* ο τίτλος της περιοδικής εκδόσεως, στις σελίδες της οποίας έχει συμπεριληφθεί το άρθρο· επιπλέον, εάν ο τίτλος αυτός συνιστά επίσημη ή ανεπίσημη επωνυμία, όπως συχνότατα συμβαίνει ιδίως στις νεώτερες περιοδικές εκδόσεις (βλ. χαρακτηριστικά το πρώτο παράδειγμα), τότε αναγράφεται και με κεφαλαία τα αρχικά γράμματα εκάστης βασικής λέξεως. Στην συνέχεια επιβάλλεται προσέτι να προστεθεί άμεσα, χωρίς την μεσολάβηση κόμματος, ο *αριθμός του τεύχους* με όρθιους χαρακτήρες. Γενικά, η αρίθμηση των τευχών ενός περιοδικού είθισται να γίνεται κατά δύο τρόπους: είτε αυτή διατηρείται συνεχής επί σειρά ετών, είτε ανανεώνεται στην έναρξη εκάστου νέου έτους (ημερολογιακού ή κυκλοφορίας από την πρώτη εμφάνιση της περιοδικής εκδόσεως), το οποίο αντιστοιχεί και σε έναν διαφορετικό "τόμο". Επομένως, στην πρώτη περίπτωση αρκεί ένας και μόνον αύξων αριθμός για την κατάδειξη του εκάστοτε τεύχους (βλ. το δεύτερο παράδειγμα), ενώ στην δεύτερη απαιτούνται δύο αριθμοί – ένας για τον τόμο και ένας για το τεύχος εντός αυτού – οι οποίοι διακρίνονται με ένα διαχωριστικό, όπως φαίνεται τόσο στο πρώτο όσο και στο τρίτο από τα παραπάνω παραδείγματα (όπου το «27» ή το «3» είναι ο αύξων αριθμός του τόμου και το «2» ή το «6» αναφέρεται ειδικότερα στο δεύτερο ή στο έκτο τεύχος του, αντίστοιχα). Επίσης, σε περιπτώσεις διπλών ή πολλαπλών τευχών, τα οποία εκδίδονται συγκεντρωμένα με χρονική καθυστέρηση (ανεξάρτητα ή ενταγμένα σε έναν ετήσιο "τόμο"), είναι συχνή η αναγραφή δύο αριθμών τευχών, όπως π.χ. «10-11», «15/2-3», «16/1-4» κ.λπ.

Με αφορμή την τελευταία παρατήρηση, ίσως δεν είναι άσκοπο να αναφερθεί εδώ ότι η συχνότητα κυκλοφορίας μιας περιοδικής εκδόσεως ποικίλλει κατά περίπτωση και μάλιστα σε πολύ μεγάλο βαθμό, καθώς μπορεί να είναι – ενδεικτικά – από δισεβδομαδιαία (με δύο τεύχη ανά εβδομάδα), εβδομαδιαία, δεκαπενθήμερη (με ένα τεύχος ανά δύο εβδομάδες), μηνιαία, διμηνιαία, τριμηνιαία, τετραμηνιαία, εξαμηνιαία μέχρι ετήσια (στην τελευταία αυτή περίπτωση, η περιοδική έκδοση καλείται συχνά και *επετηρίδα*). Η αρίθμηση του τόμου δύναται να δηλώνεται στην πρωτότυπη πηγή με λατινικούς ή ελληνικούς αριθμούς (αντί αραβικών), ενώ ο αριθμός εκάστου τεύχους συνήθως εμφανίζεται μόνο με αραβικά ψηφία. Ωστόσο, στο βιβλιογραφικό λήμμα μπορεί κανείς να μεταφέρει αυτές τις αριθμητικές ενδείξεις κατά τρόπον ομοιογενή, μετατρέποντας π.χ. το

XXVI σε 26, το ΙΔ΄ σε 14 κ.ο.κ., προκειμένου οι αύξοντες αριθμοί τόμου και τεύχους να μπορούν να προσαρμοσθούν ευκολότερα στην συνοπτική μορφή που έχει ήδη αναφερθεί και να μην χρειάζεται να παρασταθούν πιο αναλυτικά (π.χ. ως «τομ. ΙΒ΄, αρ. 3» ή ακόμη και «έτος ΙΒ΄ / αρ. 3» κ.λπ.). Άλλωστε, η συμπερίληψη βραχυγραφιών είναι κατά κανόνα περιττή στο σημείο αυτό: π.χ. αντί του «vol. 12, no. 3» ή του «Bd. 12, Nr. 3» κ.ο.κ., αρκεί μονάχα η ένδειξη «12/3» χωρίς ενδιάμεσα σημεία στίξεως.

Έπειτα από κόμμα, το μόνο εκδοτικό στοιχείο που χρειάζεται οπωσδήποτε να παρατεθεί είναι το έτος κυκλοφορίας του τεύχους του περιοδικού. Ο εκδότης αλλά και ο τόπος της έκδοσης είναι εν προκειμένω καταχρηστικά και σπανίως συμπεριλαμβάνονται ως προαιρετικά στοιχεία πριν από το έτος (βλ. εν προκειμένω το τρίτο από τα παραπάνω παραδείγματα). Από την άλλη πλευρά, μπορεί αντί της χρονολογίας και μόνον να εμφανίζεται στο σημείο αυτό πλήρης ημερομηνία (κατά κανόναν ολογράφως: π.χ. «1 Οκτωβρίου 1999»), μήνας και έτος (π.χ. «Σεπτέμβριος 2007», όχι όμως «~~09.2007~~» ή «~~9/2007~~» κ.ο.κ.) ή ευρύτερο χρονικό διάστημα δύο έως έξι μηνών και έτος (όπως π.χ. «Ιανουάριος – Απρίλιος 2012», με ενδιάμεση παύλα και κενά – όχι όμως υπό μορφήν «~~Ιανουάριος-Απρίλιος~~», με ενωτικό μεταξύ των μηνών!), είτε ακόμη η εποχή του χρόνου, όπως αυτή αναγράφεται συνήθως σε τριμηνιαίες ή εξαμηνιαίες περιοδικές εκδόσεις (π.χ. «Άνοιξη 2003», «Fall 2006» κ.ο.κ.).

Τέλος, οι αριθμοί των σελίδων που καταλαμβάνει το πλήρες άρθρο στο τεύχος (ή ενιαίο τόμο) ενός περιοδικού καταχωρίζονται στο κλείσιμο της βιβλιογραφικής εγγραφής, όπως συμβαίνει και σε όλες τις ανάλογες περιπτώσεις που έχουν αναφερθεί στις δύο προηγούμενες υποενότητες. Σημειωτέον, ακόμη, ότι η αρίθμηση των σελίδων ενδέχεται να ανανεώνεται σε κάθε διαφορετικό τεύχος περιοδικής εκδόσεως ή να διατηρείται συνεχής και ενιαία σε όλη την έκταση – ήτοι σε όλα τα επιμέρους τεύχη – ενός ενιαύσιου τόμου του.

Υπάρχουν και ορισμένες εναλλακτικές δυνατότητες για την σύνταξη μερικών από τα στοιχεία που συγκροτούν τέτοιες βιβλιογραφικές παραπομπές, οι οποίες θα μπορούσαν επίσης να αναφερθούν εδώ. Πέραν της αναλυτικότερης αναφοράς τόμου και τεύχους (με χρήση των κατάλληλων βραχυγραφιών) που έχει συζητηθεί και λίγο πιο πάνω, η συνοπτική τους καταγραφή μπορεί ακόμη να προσλάβει την μορφή «27(2)» αντί για «27/2». Επιπλέον, η χρονική σήμανση κυκλοφορίας του τεύχους (ή τόμου) δύναται να εισαχθεί εντός παρενθέσεων αντί κομμάτων, μεταβάλλοντας λίγο την σύνταξη των τελευταίων στοιχείων της περιόδου του βιβλιογραφικού λήμματος: π.χ. «[…] *Journal of the American Musicological Society* 27/2 (1974), σ. 212-247». Η μόνη απαίτηση που εγείρεται ως προς την επιλογή τέτοιων εναλλακτικών τρόπων σύνταξης των βιβλιογραφικών αναφορών στο πλαίσιο μιας επιστημονικής εργασίας έγκειται, προφανώς, στην συστηματική τους εφαρμογή, χωρίς ευκαιριακές προσμείξεις με άλλες παρεμφερείς δυνατότητες. Από την άλλη πλευρά, δεν συνιστάται σε καμμία περίπτωση η παράθεση των αριθμών των σελίδων δίχως συνοδευτική ένδειξη στο τέλος μίας βιβλιογραφικής εγγραφής αυτού του τύπου (π.χ. «[…] ~~(1974), 212-247~~»), όπως προδήλως προτείνεται και εφαρμόζεται σε άλλα συναφή συστήματα.

Η σύνταξη των βιβλιογραφικών λημμάτων για δημοσιεύματα στον ημερήσιο τύπο, δηλαδή σε εφημερίδες που κυκλοφορούν σε καθημερινή έως εβδομαδιαία – το πολύ – βάση, είναι ελαφρώς διαφορετική και μπορεί να σχολιασθεί περαιτέρω με αφορμή τα επόμενα παραδείγματα:

Ν. Δ. [Νικόλαος Κ. Δέλλιος], “Μουσικά ζητήματα: Η μουσική βραδυά της Κυριακής”, εφ. *Πολιτεία*, Αθήνα, 8 Ιουνίου 1927, σ. 1.

Φιλότεχνος [Ιωσήφ Παπαδόπουλος-Γκρέκας], “Μουσική κίνησις: Συναυλία ελλήνων συνθετών”, εφ. *Η Πρωΐα*, Αθήνα, 9 Ιουνίου 1927, σ. 2.

Μίνως Δούνιας, “Μουσικοκριτικά σημειώματα – Η μουσική εβδομάς: Συναυλία έργων ελλήνων συνθετών. Χορωδία Λυκείου Αθηνών. Η συμφωνική (σολίστ: Pierre Luboschutz και Genia Nemenoff)”, εφ. *Η Καθημερινή*, Αθήνα, 2 Απριλίου 1952, σ. 2.

Στην αρθρογραφία του ημερήσιου τύπου είναι συχνότατη η εμφάνιση ανυπόγραφων κειμένων ή δημοσιευμάτων των οποίων ο συντάκτης δηλώνεται μόνο μέσω αρχικών γραμμάτων ή κάποιου

ψευδωνύμου· σε περίπτωση που η πραγματική του ταυτότητα συνάγεται από τα συμφραζόμενα ή αποκαλύπτεται με την αρωγή κάποιας άλλης βιβλιογραφικής πηγής είτε μέσω περαιτέρω έρευνας, είναι βεβαίως δυνατόν και να προστεθεί εντός αγκυλών στην βιβλιογραφική αναφορά (όπως έχει γίνει παραπάνω στα δύο πρώτα παραδείγματα), ειδάλλως αρκείται κανείς στα στοιχεία που έχουν τυπωθεί στην αρχή ή στο τέλος του δημοσιεύματος (εν προκειμένω, π.χ., «Ν. Δ.» και «Φιλότεχνος», δίχως κάποιαν άλλη προσθήκη, ή ενδεχομένως – ειδικά σε περιπτώσεις ψευδωνυμίας – και «Φιλότεχνος [ψευδώνυμο], […]»).

Οι τίτλοι τέτοιων κειμένων μπορούν να καταγράφονται (πάντοτε εντός εισαγωγικών) σε πλήρη ή πιο ευσύνοπτη μορφή, αφαιρώντας τις επικεφαλίδες υπό τις οποίες παρουσιάζονται ή τυχόν συμπληρωματικά στοιχεία που παρέχονται εντός παρενθέσεων ή με μικρότερα τυπογραφικά στοιχεία κ.λπ. Παρ’ όλα αυτά, συνιστάται η συμπερίληψη όλων αυτών των δεδομένων (όπως έχει γίνει σε όλα τα παραπάνω παραδείγματα), τόσο για ιστορικούς λόγους, όσο και επειδή η πρακτική αυτή διευκολύνει σημαντικά τον εντοπισμό του εκάστοτε κειμένου ανάμεσα σε πολυάριθμα άλλα που συμπεριλαμβάνονται συνήθως στα μεγάλου σχήματος αλλά και πυκνότατα τυπωμένα φύλλα των παλαιότερων – ιδίως – εφημερίδων! Η μετατροπή μέρους ή ολόκληρου του τίτλου από κεφαλαιογράμματη σε μικρογράμματη γραφή *επιβάλλεται*, ενώ επιτρέπεται προσέτι η αντίστοιχη μετατροπή από το πολυτονικό στο μονοτονικό σύστημα αλλά και η σιωπηρή διόρθωση καταφανών τυπογραφικών σφαλμάτων, αρκεί η τελευταία να γίνεται με ιδιαίτερη προσοχή, προκειμένου να μην επιφέρει αλλοιώσεις σε ιδιωματικά στοιχεία του λόγου ή στην ιστορική ορθογραφία ενός παλαιότερου κειμένου.

Ο τίτλος του εντύπου αναγράφεται πάντοτε με *πλάγιους χαρακτήρες* αλλά και με κεφαλαία τα αρχικά γράμματα όλων των βασικών του λέξεων· επιπλέον, πριν από αυτόν τίθεται διευκρινιστικά η βραχυγραφία «εφ.» ή «εφημ.». Σε αντίθεση όμως με ό,τι ισχύει για τα περιοδικά, στις εφημερίδες ο αριθμός φύλλου δεν λαμβάνεται ποτέ υπ’ όψιν κατά την σύνταξη μίας βιβλιογραφικής παραπομπής.

Αμέσως μετά τον τίτλο του εντύπου (και έπειτα από κόμμα) εισάγεται υποχρεωτικά ο τόπος της έκδοσης, καθ’ ότι δεν είναι διόλου σπάνιο το φαινόμενο να κυκλοφορούν ομότιτλες εφημερίδες σε δύο ή περισσότερες διαφορετικές πόλεις! Επίσης, η ημερομηνία ενός φύλλου εφημερίδος που ακολουθεί (έπειτα από ένα ακόμη κόμμα) πρέπει να είναι πλήρης: μία γενικόλογη αναφορά μόνο στο έτος ή στον μήνα της κυκλοφορίας του εντύπου δεν αρκεί στην προκειμένη περίπτωση. Απαραίτητη, τέλος, είναι και η προσθήκη του αριθμού της σελίδος ή των σελίδων (όχι πάντοτε συνεχών) στις οποίες εμφανίζεται το εκάστοτε δημοσίευμα (η απουσία αυτού του στοιχείου αποτελεί άλλη μία κακή – καίτοι σχετικά διαδεδομένη – πρακτική).

11.1.5. Διαδικτυακές πηγές

Σε αυτήν την υποενότητα γίνεται αναφορά μόνο σε κείμενα που έχουν αναρτηθεί απευθείας στο διαδίκτυο και όχι σε βιβλία, μουσικές εκδόσεις, άρθρα κ.λπ. που έχουν αρχικά δημοσιευθεί σε έντυπη μορφή, αλλά πλέον έχουν καταστεί προσβάσιμα και σε ψηφιοποιημένη μορφή μέσω του διαδικτύου. Σε αυτήν την τελευταία περίπτωση, οι βιβλιογραφικές παραπομπές γίνονται ανά κατηγορία υλικού κατά τις προδιαγραφές που έχουν ήδη παρουσιασθεί σε όλες τις προηγούμενες υποενότητες, χωρίς να χρειάζεται να προστεθεί η ηλεκτρονική πηγή πρόσκτησης του υλικού αυτού ή οποιαδήποτε περαιτέρω πληροφορία (ειδάλλως, με την ίδια λογική, θα έπρεπε και για κάθε έντυπη πηγή να δηλώνεται, φέρ’ ειπείν, μία βιβλιοθήκη στην οποία διατίθεται το αντίτυπο που χρησιμοποιήθηκε για την εκάστοτε έρευνα…).

Είναι προσέτι αναγκαίο να διευκρινισθεί στο σημείο αυτό ότι σε επιστημονικές εργασίες γίνονται δεκτά σχεδόν κατ’ αποκλειστικότητα *ενυπόγραφα* διαδικτυακά κείμενα, τα οποία επιπλέον έχουν κάποιαν ιδιαίτερη βαρύτητα και σημασία (δεν πρόκειται π.χ. για απλά σημειώματα συναυλιών, ατεκμηρίωτες παρουσιάσεις ή δημοσιογραφικού τύπου πληροφορίες και κρίσεις)· οτιδήποτε έχει δημοσιευθεί ανωνύμως (όπως π.χ. λήμματα της *Wikipedia*) δεν λαμβάνεται υπ’ όψιν, εκτός κι αν πρόκειται για κάποιαν εξαιρετικά δυσεύρετη πληροφορία (μαρτυρία) ή για σπάνιο υλικό που δεν φαίνεται να έχει κυκλοφορήσει οπουδήποτε αλλού!

Ioannis Fulias, λήμμα "Mitropoulos, Dimitri", στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 3 Σεπτεμβρίου 2014, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18799 (τελευταία πρόσβαση: 18.01.2021).

Zofia Helman, "Norms and individuation in Chopin's sonatas", *Polish Music Journal* 3/1, 2000, https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol3no1/chopin-sonatas (τελευταία πρόσβαση: 01.10.2018).

Πύρρος Μπαμίχας, "Κοσμική φωνητική μουσική στην αυλή των Αψβούργων και «περίεργα» πληκτροφόρα", στο: Μάρκος Τσέτσος, Γιώργος Φιτσιώρης και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου (1944-2017)*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2018, σ. [130]-151, http://www.music.uoa.gr/fileadmin/music.uoa.gr/uploads/Files_for_2018/Psychopedis-tribute.pdf (τελευταία πρόσβαση: 03.01.2019).

Στο πρώτο από τα παραπάνω παραδείγματα γίνεται παραπομπή σε λήμμα έγκυρου διαδικτυακού εγκυκλοπαιδικού λεξικού, οπότε το ονοματεπώνυμο του συγγραφέως (ή των συγγραφέων, εάν αυτοί είναι περισσότεροι του ενός), ο τίτλος του λήμματος, ο γενικός τίτλος του συλλογικού έργου αλλά και ο εκδοτικός οίκος (αυτό το τελευταίο στοιχείο μόνο προαιρετικά) συντάσσονται κατά τις προδιαγραφές που έχουν παρουσιασθεί για ανάλογες έντυπες πηγές στην υποενότητα 11.1.3. Κατόπιν προστίθενται η ημερομηνία της ανάρτησης (εφ' όσον βεβαίως αυτή αναφέρεται στην ηλεκτρονική πηγή) και *απαραιτήτως* ο ηλεκτρονικός σύνδεσμος που οδηγεί σε αυτήν. Το δεύτερο παράδειγμα παραπέμπει σε άρθρο δημοσιευμένο σε ηλεκτρονικό (επιστημονικό) περιοδικό, ενώ το τρίτο παράδειγμα σε αντίστοιχη συμβολή σε συλλογικό τόμο που έχει κυκλοφορήσει σε ψηφιακή έκδοση, οπότε και εδώ ακολουθούνται επί της αρχής οι προδιαγραφές που έχουν αναφερθεί παραπάνω για δημοσιεύσεις σε ανάλογες έντυπες εκδόσεις (βλ. αντίστοιχα τις υποενότητες 11.1.4 και 11.1.2). Για όσες αναρτήσεις κειμένων έχουν πραγματοποιηθεί σε "ανοικτή" μορφή HyperText Markup Language / HTML (ή άλλη παρεμφερή), όπου δεν υφίσταται σταθερή σελιδοποίηση, η βιβλιογραφική παραπομπή περιορίζεται αναγκαστικά στον ηλεκτρονικό σύνδεσμο που οδηγεί στο εκάστοτε πλήρες κείμενο (βλ. εν προκειμένω τα δύο πρώτα παραδείγματα)· αντίθετα, σε περιπτώσεις ηλεκτρονικών εκδόσεων που κυκλοφορούν υπό μορφήν "κλειστού" σελιδοποιημένου αρχείου τύπου Portable Document Format / PDF (ή άλλου ανάλογου μορφότυπου), αναφέρονται απαραιτήτως και οι αριθμοί των σελίδων στις οποίες εκτείνεται το επιλεγμένο κείμενο, πέραν της ακόλουθης επισύναψης του ηλεκτρονικού συνδέσμου που οδηγεί σε αυτό (βλ. συγκεκριμένα το τρίτο παράδειγμα).

Σε κάθε βιβλιογραφική αναφορά σε – οποιουδήποτε είδους – διαδικτυακή πηγή είθισται επίσης να μνημονεύεται συμπληρωματικά στο τέλος, εντός παρενθέσεων, η *ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης* ή *προσπέλασης*: πρόκειται για την ημερομηνία κατά την οποίαν ελέγχθηκε για τελευταία φορά η εγκυρότητα (λειτουργικότητα) του ηλεκτρονικού συνδέσμου, καθ' ότι είναι πολύ συχνό το φαινόμενο οι διαδικτυακές διευθύνσεις να μεταβάλλονται από καιρού εις καιρόν. Επί παραδείγματι, στις 7 Σεπτεμβρίου 2015 το άρθρο της Helman (που αναφέρεται στο δεύτερο από τα παραπάνω παραδείγματα) ήταν προσπελάσιμο μέσω του ηλεκτρονικού συνδέσμου http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/3.1.00/helman.html, ο οποίος όμως τρία χρόνια αργότερα δεν οδηγούσε πλέον πουθενά – ήταν, με άλλα λόγια, ένας "νεκρός σύνδεσμος"! Το ίδιο ισχύει επίσης για τον σύνδεσμο που παρατίθεται στο τρίτο παράδειγμα, ο οποίος τον Ιανουάριο του 2021 δεν ήταν πια ενεργός (ωστόσο, μια απλή αναζήτηση στο διαδίκτυο με τον τίτλο του αναφερόμενου συλλογικού τόμου δύναται να οδηγήσει σε νέους ενεργούς συνδέσμους προς αυτόν, όπως π.χ. στην ηλεκτρονική διεύθυνση https://musicology.mus.auth.gr/wp-content/uploads/2018/09/Psychopedis-tribute.pdf που θα μπορούσε κάλλιστα να αντικαταστήσει την ανενεργή προαναφερθείσα). Ως εκ τούτου, η συμπερίληψη μιας αναφοράς στην ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης αποτελεί ένα είδος έμμεσης "αποποίησης ευθύνης" για τον συγγραφέα που παραπέμπει σε μία διαδικτυακή πηγή, καθώς δι' αυτής ουσιαστικά δηλώνει ότι ο ίδιος δεν φέρει την παραμικρή ευθύνη εάν τυχόν η ηλεκτρονική διεύθυνση που παραθέτει καταστεί άκυρη σε περίπτωση οιασδήποτε μελλοντικής μεταβολής της.

11.2. Τοποθέτηση των βιβλιογραφικών λημμάτων στην τελική Βιβλιογραφία

Στο τέλος μιας επιστημονικής εργασίας σημαντικής εκτάσεως είθισται να παρατίθεται η *Βιβλιογραφία*, δηλαδή ένας κατάλογος που συμπεριλαμβάνει το σύνολο των πηγών από τις οποίες αντλήθηκαν οποιαδήποτε στοιχεία για την εκπόνηση της μελέτης και στις οποίες γίνονται παραπομπές στις υποσημειώσεις / σημειώσεις ή εντός του κειμένου της εργασίας (βλ. αναφορικά με αυτές τις πρακτικές στην επόμενη ενότητα), ειδάλλως καταχωρούνται μόνον εκεί, ως «ενδεικτική» / «επιλεγμένη» ή «περαιτέρω» / «επιπρόσθετη βιβλιογραφία». Πιο συγκεκριμένα, η Βιβλιογραφία δεν μπορεί να απουσιάζει από οποιαδήποτε μονογραφία, συλλογικό τόμο ενιαίας θεματικής (στο τέλος κάθε επιμέρους κεφαλαίου ή συγκεντρωτικά στο τέλος του τόμου) αλλά και διδακτορική διατριβή ή οποιαδήποτε διπλωματική / πτυχιακή / σεμιναριακή εργασία (όπου η παρουσία της επιβάλλεται – αν μη τι άλλο – και για καθαρά μαθησιακούς λόγους)· αντίθετα, είναι τελείως προαιρετική σε άρθρα και άλλες μικρότερες μελέτες που δημοσιεύονται σε περιοδικά, τόμους πρακτικών συνεδρίων και κάθε λογής έκδοση τύπου ανθολογίας.

Παρ’ ότι αρκετά συχνά παρατηρείται το φαινόμενο της ομαδοποίησης των πηγών αυτών ανά κατηγορία ή είδος (π.χ. πρώτα τα βιβλία, έπειτα τα άρθρα σε συλλογικούς τόμους, πρακτικά συνεδρίων και περιοδικά, κατόπιν τα λήμματα σε λεξικά και εγκυκλοπαίδειες, οι διδακτορικές διατριβές, οι κάθε λογής διαδικτυακές πηγές κ.λπ.) ή ακόμη και στην βάση επιπρόσθετων – περισσότερο ή λιγότερο εύλογων – κριτηρίων (όπως είναι, φέρ’ ειπείν, η διάκριση μεταξύ ελληνικής και ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας), κάτι τέτοιο είναι εν πολλοίς περιττό και στην πραγματικότητα δυσχεραίνει, μάλλον, παρά διευκολύνει την αναζήτηση ενός λήμματος σε έναν τέτοιον, ολότελα κατακερματισμένο κατάλογο βιβλιογραφίας! Στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει κανένας λόγος διαχωρισμού π.χ. των μονογραφιών από τα άρθρα· η μόνη επαρκώς δικαιολογημένη διάκριση είναι αυτή που γίνεται ανάμεσα στις (πρωτογενείς) *πηγές*, στις οποίες – ανάλογα με την φύση της εκάστοτε έρευνας – μπορεί να περιλαμβάνονται αρχειακά τεκμήρια, “κείμενα πηγών”, μουσικές εκδόσεις κ.ά., και στην δευτερογενή ή *δευτερεύουσα βιβλιογραφία*, όπου εντάσσονται οιουδήποτε τύπου μελέτες συγχρόνων αλλά και παλαιοτέρων μελετητών.

Η τοποθέτηση των λημμάτων στον κατάλογο της Βιβλιογραφίας γίνεται πρωτίστως *κατ’ αλφαβητική σειρά* (συνήθως ξεκινώντας από το λατινικό αλφάβητο και περνώντας εν συνεχεία στο ελληνικό) με βάση το επώνυμο του (πρώτου) συγγραφέως, όπως ακριβώς αυτό αναγράφεται στην πηγή, και δευτερευόντως *κατά χρονολογική σειρά* από τις παλαιότερες προς τις νεώτερες (και όχι το αντίστροφο!), εφ’ όσον παρατίθενται δύο ή περισσότερες μελέτες του ιδίου συγγραφέως· σε περίπτωση δε που δύο ή περισσότερες μελέτες του ιδίου συγγραφέως τυχαίνει να έχουν εκδοθεί και την ίδια χρονιά, δίχως μάλιστα να είναι δυνατόν να προσδιορισθεί έμμεσα η χρονική αλληλουχία της δημοσίευσής τους (όπως π.χ. από την αύξουσα αρίθμηση των τευχών στην ίδια περιοδική έκδοση), ή τελούν υπό έκδοση (και έπονται, όπως είναι εύλογο, των ήδη δημοσιευμένων του ιδίου συγγραφέως), τότε αυτές τοποθετούνται αλφαβητικά βάσει των πρώτων λέξεων του τίτλου τους. Ακολουθεί ένα παράδειγμα υποθετικής Βιβλιογραφίας, ως βάση περαιτέρω σχολιασμού στην συνέχεια:

William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998.

Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 (10η έκδοση) [πρώτη έκδοση: 1976].

Cliff Eisen, “Mozart’s chamber music”, στο: Simon P. Keefe (επιμ.), *The Cambridge Companion to Mozart*, Cambridge University Press, New York 2003, σ. 105-117.

Cliff Eisen – Stanley Sadie, λήμμα “Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Macmillan, New York 2001, vol. 17, σ. 276-347.

Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* / 8. Auflage, επιμ. Franz Giegling – Alexander Weinmann – Gerd Sievers, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1983.

Joel Lester, *Compositional theory in the eighteenth century*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1992.

Katy Romanou, “The Ionian islands”, στο: Katy Romanou (επιμ.), *Serbian and Greek art music. A patch to Western music history*, Intellect Books, Bristol – Chicago 2009, σ. 99-124.

Arnold Schoenberg, *Fundamentals of musical composition*, επιμ. Gerald Strang – Leonard Stein, Faber & Faber, London 1967.

Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Band 1, B. Schott’s Söhne, Mainz 1957.

James Webster, “Towards a history of Viennese chamber music in the early classical period”, *Journal of the American Musicological Society* 27/2, 1974, σ. 212-247.

Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006.

Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2004.

Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο τέταρτος τύπος σονάτας (“σονάτα-ρόντο”) και άλλες συναφείς με αυτόν μορφές”, *Πολυφωνία* 17, 2010, σ. 96-131.

Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας (“σονάτα κοντσέρτου”) στην θεωρία του 18ου και του 19ου αιώνος”, *Πολυφωνία* 18, 2011, σ. 86-124.

Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του Joseph Haydn”, στο: Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Purcell, Händel, Haydn, Mendelssohn: Τέσσερις επέτειοι* (Πρακτικά συμποσίου, Αθήνα, 27-28 Νοεμβρίου 2009), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 157-171.

Καίτοι η αντιστροφή επωνύμου και ονόματος θεωρείται επικρατέστερη στην έναρξη των λημμάτων που απαρτίζουν έναν κατάλογο βιβλιογραφίας (π.χ. «Caplin, William E.», «De la Motte, Diether», «Eisen, Cliff» κ.ο.κ.), δεν συνιστάται σε καμμία περίπτωση η εφαρμογή της· αφ’ ενός μεν, διότι η πρακτική αυτή δημιουργεί συνήθως προβλήματα και παρανοήσεις, όπως παρατηρείται συχνά σε περιπτώσεις π.χ. “μεσαίων ονομάτων” που τοποθετούνται εσφαλμένα στο μέσον μίας τέτοιας αντιστροφής επιθέτου και ονόματος (φέρ’ ειπείν, «~~Caplin, E. William~~») ή καταχρηστικής και αντιδεοντολογικής εφαρμογής της εν λόγω πρακτικής και σε υποσημειώσεις / σημειώσεις· αφ’ ετέρου δε, επειδή οφείλουμε να σταθούμε κριτικά απέναντι σε αυτήν την πρακτική, η οποία προέρχεται από την μέθοδο (αυτόματης) αρχειοθέτησης ηλεκτρονικών αρχείων και στερείται οιασδήποτε πραγματικής σκοπιμότητος με βάση την αμιγώς ανθρώπινη λογική. Ένας επιστήμονας πρέπει να εξακολουθεί σε κάθε περίπτωση να χειρίζεται τον λόγο ως άνθρωπος και όχι ως μηχανή!

Παραλλαγή της προαναφερθείσας τακτικής συνιστά επίσης η πρόταξη του επιθέτου ενός (ή του πρώτου) συγγραφέως σε συνάρτηση και με την χρονολογία της έκδοσης: π.χ. «Caplin, William E. (1998): *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press» ή «Eisen, Cliff & Stanley Sadie (2001): λήμμα “Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Macmillan, New York, vol. 17, σ. 276-347» κ.λπ. Αυτή η μέθοδος συνδέεται πρωτίστως με την χρήση ευσύνοπτων βιβλιογραφικών παραπομπών εντός του κειμένου μιας εργασίας (π.χ. «Caplin, 1998: 12»), η οποία θα αναφερθεί στην επόμενη ενότητα. Ωστόσο, και σε αυτήν ακόμη την περίπτωση, οι ευσύνοπτες παραπομπές μπορούν να λειτουργήσουν απρόσκοπτα και με αναφορά στην παραδειγματική οργάνωση της Βιβλιογραφίας που παρουσιάσθηκε παραπάνω· ο ανθρώπινος εγκέφαλος δεν δυσκολεύεται να εντοπίσει δύο στοιχεία που βρίσκονται πάντοτε σε συγκεκριμένες θέσεις στο πλαίσιο ενός βιβλιογραφικού λήμματος, ακόμη κι αν αυτά δεν προτάσσονται όλων των υπολοίπων κατά τρόπον μηχανιστικό.

Ας περάσουμε τώρα και σε ορισμένες ειδικότερες επισημάνσεις όσον αφορά την σειρά εμφάνισης των βιβλιογραφικών λημμάτων στο παραπάνω παράδειγμα:

Η αυτόνομη μελέτη του C. Eisen ("Mozart's chamber music") τοποθετείται πριν από την κοινή του δημοσίευση με τον S. Sadie (το λήμμα "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus"), δίχως εν προκειμένω να λαμβάνεται υπ' όψιν η χρονολογική αλληλουχία των εκδόσεων. Συνεπώς, οι ατομικές δημοσιεύσεις ενός προσώπου προηγούνται (ομαδοποιημένες κατά χρονολογική σειρά ή ακόμη και βάσει του τίτλου τους, όπως έχει ήδη υποδειχθεί) εκείνων στις οποίες το ίδιο πρόσωπο εμφανίζεται ως πρώτος συγγραφέας στο πλαίσιο μίας ευρύτερης συγγραφικής ομάδος (οι οποίες ταξινομούνται κατά τους ίδιους τρόπους, εφ' όσον είναι δύο ή περισσότερες).

Δύο ερευνητικές συμβολές της Καίτης Ρωμανού έχουν καταχωρισθεί σε διαφορετικά σημεία του βιβλιογραφικού καταλόγου, με βάση την ακριβή αναγραφή του ονόματος της συγγραφέως σε αυτές: ως «Katy Romanou» ευρετηριάζεται υπό το γράμμα R στο λατινικό αλφάβητο, ενώ ως «Καίτη Ρωμανού» υπό το γράμμα Ρ στο ελληνικό αλφάβητο. Δεν επιτρέπεται ο μεταγραμματισμός ή άλλου είδους μεταφορά του ονόματος ενός συγγραφέα από την εκάστοτε πηγή στην βιβλιογραφία και, συνεπώς, ούτε η ομαδοποίηση όλων των κειμένων ενός συγγραφέως είναι δυνατή (ή σκόπιμη) σε περίπτωση που το όνομά του παρουσιάζεται σε διαφορετικά αλφάβητα!

Το «von» στα γερμανικά ονοματεπώνυμα δεν αποτελεί ποτέ μέρος του επιθέτου, με αποτέλεσμα ο Ludwig Ritter von Köchel να ευρετηριάζεται υπό το γράμμα K. Αντίθετα, το ολλανδικό «van» συνιστά μέρος του επιθέτου για κάθε Ολλανδό και Φλαμανδό, όπως π.χ. ο Van Hoboken που έχει ευρετηριασθεί παραπάνω υπό το γράμμα V, όχι όμως και για Γερμανούς, όπως π.χ. ο Beethoven! Αντίστοιχα, οι προθέσεις «d'», «de», «da» κ.ο.κ. μπροστά από γαλλικά και ιταλικά επίθετα δεν λαμβάνονται υπ' όψιν κατά την ευρετηρίαση (έτσι, π.χ., ο Vincent d'Indy ευρετηριάζεται υπό το γράμμα I και ο Giovanni Pierluigi da Palestrina υπό το γράμμα P), όμως στην περίπτωση του Γερμανού Diether de la Motte η ευρετηρίαση γίνεται – αντίθετα – υπό το γράμμα D με βάση το σύνθετο επίθετο «De la Motte» (σημειωτέον, εξ άλλου, ότι σε τέτοιες περιπτώσεις, όπου το επίθετο αναφέρεται μόνο του, χωρίς να ακολουθεί το όνομα, το αρχικό γράμμα της πρόθεσης μετατρέπεται σε κεφαλαίο). Προς διακρίβωση τέτοιων πληροφοριών συνιστάται ενδελεχής (και προσεκτικός) έλεγχος μέσω του διαδικτύου.

Οι τρεις τελευταίες εγγραφές στο παραπάνω παράδειγμα Βιβλιογραφίας είναι του ιδίου συγγραφέως. Η δημοσίευση της πρώτης (το 2010) προηγείται χρονικά των δύο επομένων και άρα η πρόταξή της στην Βιβλιογραφία είναι αυτονόητη. Οι άλλες δύο όμως έχουν αμφότερες πραγματοποιηθεί το 2011 και γι' αυτό εδώ εμφανίζονται τοποθετημένες – βάσει του επόμενου κριτηρίου – σε αλφαβητική σειρά ως προς τον τίτλο τους: πρώτα «Οι μορφές **σ**ονάτας […]» και έπειτα «Οι μορφές **τ**ου […]». Στο εναλλακτικό σύστημα για την σύνταξη της βιβλιογραφίας που αναφέρθηκε λίγο πιο πάνω, όπου το επώνυμο του συγγραφέως και το έτος της δημοσίευσης λειτουργούν συνεκδοχικά αντιπροσωπεύοντας μία ευρύτερη εγγραφή, τα δύο προαναφερόμενα λήμματα θα ξεκινούσαν ως εξής: «Φούλιας, Ιωάννης (2011α): "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη […]» και «Φούλιας, Ιωάννης (2011β): "Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo […]», προκειμένου οι συνοπτικές αναφορές σε αυτά να διαφοροποιούνται μεταξύ τους υπό την μορφή «Φούλιας, 2011α» και «Φούλιας, 2011β». Μία αναπροσαρμογή των δεδομένων του παρόντος συστήματος βιβλιογραφίας στις ανάγκες τέτοιων συνοπτικών παραπομπών θα όφειλε επίσης να συμπεριλάβει μία αλφαβητική ένδειξη («α», «β» κ.ο.κ.) ως προέκταση στην εκάστοτε χρονολογία έκδοσης που παρουσιάζεται προς το τέλος ενός βιβλιογραφικού λήμματος: π.χ. «[…] *Πολυφωνία* 18, 2011α, σ. 86-124» ή ενδεχομένως «[…] Θεσσαλονίκη 2011[β], σ. 157-171» (με το γράμμα σε άμεση επισύναψη στην χρονολογία ή εντός αγκυλών χωρίς όμως να μεσολαβεί κενό) κ.λπ.

11.3. Βιβλιογραφικές παραπομπές στο πλαίσιο υποσημειώσεων ή σημειώσεων είτε εντός κειμένου

Εφ' όσον η σύνταξη και η σταδιακή συγκέντρωση των βιβλιογραφικών λημμάτων σε έναν κατάλογο βιβλιογραφίας έχουν προηγηθεί, η μετέπειτα αξιοποίησή τους για παραπομπές που γίνονται στις υποσημειώσεις ή τις σημειώσεις μιας επιστημονικής εργασίας – επί τούτω ή σε συνδυασμό και με

συμπληρωματικές πραγματεύσεις επί του αντικειμένου που αναπτύσσεται στο βασικό σώμα του κειμένου – συνιστά απλή υπόθεση. Στην συνέχεια παρουσιάζεται ως παράδειγμα μία αλληλουχία (υπο)σημειώσεων που θα μπορούσε να έχει εξαχθεί από ένα (υποθετικό) κείμενο και εμπεριέχει αποκλειστικά βιβλιογραφικές παραπομπές διαφόρων τύπων προς περαιτέρω σχολιασμό:

[1] Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* / 8. Auflage, επιμ. Franz Giegling – Alexander Weinmann – Gerd Sievers, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1983, σ. 445.

[2] Eduard Reeser, "Zum vorliegenden Band", στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonaten und Variationen für Klavier und Violine – Band 1*, Bärenreiter (Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII: Kammermusik / Werkgruppe 23), Kassel 1964, σ. vii-xiii: xi.

[3] Köchel, ό.π., σ. 378.

[4] Ό.π., σ. 378-379. Πρβλ. περαιτέρω: Joel Lester, *Compositional theory in the eighteenth century*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1992, σ. 158-159· Cliff Eisen – Stanley Sadie, λήμμα "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus", στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 17, σ. 276-347: 278, 285 και 303.

[5] Βλ. Georg Feder, λήμμα "Haydn, (Franz) Joseph", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 8, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2002, σ. 901-1094: 910.

[6] Reeser, ό.π., σ. x και xi.

[7] Cliff Eisen, "Mozart's chamber music", στο: Simon P. Keefe (επιμ.), *The Cambridge Companion to Mozart*, Cambridge University Press, New York 2003, σ. 105-117: 107.

[8] Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο τέταρτος τύπος σονάτας ("σονάτα-ρόντο") και άλλες συναφείς με αυτόν μορφές", *Πολυφωνία* 17, 2010, σ. 96-131: 110-112.

[9] James Webster, "Towards a history of Viennese chamber music in the early classical period", *Journal of the American Musicological Society* 27/2, 1974, σ. 212-247: 213, 225-226 και αλλού.

[10] Ό.π., σ. 231.

[11] Ό.π.

[12] Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας […] Ο τέταρτος τύπος σονάτας […]", ό.π., σ. 115. Πρβλ. ακόμη: Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", *Πολυφωνία* 9, 2006, σ. 67-97: 83· Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Γ΄)", *Πολυφωνία* 10, 2007, σ. 35-64: 42-43.

[13] Eisen, ό.π., σ. 111. Βλ. επίσης: Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του Joseph Haydn", στο: Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Purcell, Händel, Haydn, Mendelssohn: Τέσσερις επέτειοι* (Πρακτικά συμποσίου, Αθήνα, 27-28 Νοεμβρίου 2009), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 157-171: 170-171.

[14] Reeser, ό.π., σ. viii· Lester, ό.π., σ. 127 και 130· Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας […] Ο τέταρτος τύπος σονάτας […]", ό.π., σ. 117-118· Φούλιας, "Οι μορφές του μενουέττου […]", ό.π., σ. 169· Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας […] Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", ό.π., σ. 72-75.

[15] Βλ. Webster, ό.π., σ. 241 και 243. Πρβλ. επίσης Eisen – Sadie (ό.π., σ. 293), Feder (ό.π., σ. 987-989) και Φούλιας ("Οι μορφές σονάτας […] Ο τέταρτος τύπος σονάτας […]", ό.π., σ. 123 κ.εξ.).

Την πρώτη φορά κατά την οποία μία οποιαδήποτε πηγή αναφέρεται σε υποσημείωση (ή σημείωση) στο πλαίσιο ενός κεφαλαίου ή στο σύνολο μιας μελέτης, παρουσιάζεται με την μορφή μίας ολοκληρωμένης βιβλιογραφικής εγγραφής (δηλαδή όπως και στην Βιβλιογραφία), η οποία όμως επεκτείνεται κατά κανόνα και με μία ειδικότερη παραπομπή σε ένα ή περισσότερα χωρία της εν λόγω πηγής μέσω *συγκεκριμένων αριθμών σελίδων* (ή άλλου προσήκοντος υποκαταστάτου τους). Η πληροφορία αυτή εισάγεται ως επιπρόσθετο πεδίο στο τέλος μίας πλήρους – κατά τα λοιπά – παραπομπής σε βιβλίο ή άλλη αυτοτελή έκδοση (βλ. π.χ. την υποσημείωση / σημείωση υπ' αρ. 1 στο παραπάνω παράδειγμα), ενώ σε περιπτώσεις παραπομπών σε άρθρα, δοκίμια, επιμέρους κεφάλαια κ.ο.κ. που περιλαμβάνονται σε ευρύτερη έκδοση μπορεί ομοίως να επισυνάπτεται έπειτα από τον συνολικό αριθμό των σελίδων (αλλά και διπλή τελεία, όπως φαίνεται π.χ. στην υποσημείωση / σημείωση υπ' αρ. 2) ή να εμφανίζεται απευθείας στην θέση του (οπότε το τέλος της παραπομπής στην μόλις προαναφερθείσα υποσημείωση / σημείωση, για παράδειγμα, θα αναδιατυπωνόταν εν τοιαύτη περιπτώσει ως εξής: «[…] Kassel 1964, σ. xi»)· η πρώτη από τις παραπάνω εναλλακτικές πρακτικές συνιστάται περισσότερο για τις υποσημειώσεις ή τις σημειώσεις ενός κειμένου που δεν ακολουθείται από τελική Βιβλιογραφία, ενώ η δεύτερη εφαρμόζεται απαρέγκλιτα σε όσες μελέτες συνοδεύονται από Βιβλιογραφία (αφού η πληροφορία για την συνολική έκταση του εκάστοτε κειμένου παρέχεται ήδη σε αυτήν και δεν υπάρχει λόγος να επαναλαμβάνεται μεταφερόμενη και σε οποιαδήποτε υποσημείωση ή σημείωση).

Εάν η παραπομπή εκτείνεται σε δύο ή περισσότερες σελίδες, τότε δηλώνονται οι αριθμοί της πρώτης και της τελευταίας από αυτές με ενδιάμεσο ενωτικό (χωρίς κενά αναμεταξύ τους)· εάν όμως επιθυμεί κανείς να παραπέμψει σε δύο ή περισσότερα σημεία που εμφανίζονται σε διαφορετικές σελίδες, τότε οι αριθμοί που τις αντιπροσωπεύουν χωρίζονται είτε με κόμματα είτε με τον σύνδεσμο «και»: η ένδειξη «σ. 378-379» παραπέμπει, επομένως, σε κείμενο που εκτείνεται από την σελίδα 378 *μέχρι* την σελίδα 379, ενώ η ένδειξη «σ. 378 και 379» παραπέμπει σε δύο διαφορετικά αποσπάσματα (τα οποία στην προκειμένη περίπτωση τυχαίνει απλώς να βρίσκονται σε γειτονικές σελίδες). Επιπλέον, η ένδειξη «σ. 378 κ.εξ.» (πρβλ. τις διεθνείς βραχυγραφίες "et seq.", "f." και "ff.") παραπέμπει ολίγον τι ασαφώς σε ένα χωρίο που ξεκινά από την σελίδα 378 και συνεχίζεται στην επόμενη ή και στις επόμενες σελίδες, ενώ η ένδειξη «σ. 378 και αλλού» (αντ' αυτής μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί μετά τον αριθμό η συντομογραφία «κ.α.» ή ακόμη η έκφραση «[και] σποράδην», κατά το διεθνές αντίστοιχο "[et] passim") δηλώνει ότι η παραπομπή γίνεται *ενδεικτικά* σε μία (τουλάχιστον) σελίδα της συγκεκριμένης πηγής, καίτοι αφορά και άλλες, οι οποίες όμως δεν προσδιορίζονται αναλυτικά περαιτέρω.

Για οποιαδήποτε πηγή έχει αναφερθεί ξανά σε προηγούμενη υποσημείωση (ή σημείωση), αρκεί από εκεί και πέρα μία συνοπτική παραπομπή με το επώνυμο – και μόνον αυτό, πέραν από περιπτώσεις συνωνυμιών, όπου καλείται κανείς να προσθέσει πριν από αυτό και το αρχικό γράμμα του ονόματος – του συγγραφέως (ή των συγγραφέων), την ειδική ένδειξη «ό.π.» («όπου προαναφέρθηκε / έγινε παραπομπή»· πρβλ. το αντίστοιχο διεθνές "op. cit.") και έναν ή περισσότερους αριθμούς σελίδων (βλ. π.χ. την υποσημείωση / σημείωση υπ' αρ. 3 παραπάνω). Εάν ωστόσο χρησιμοποιούνται δύο είτε περισσότερα κείμενα του ιδίου συγγραφέως στην ίδια επιστημονική εργασία, τότε – προς αποφυγήν οιασδήποτε σύγχυσης μεταξύ τους – ανάμεσα στο επώνυμο του συγγραφέως και την βραχυγραφία «ό.π.» προστίθενται, μεταξύ κομμάτων, και οι πρώτες τουλάχιστον λέξεις του τίτλου (με *πλάγια στοιχεία* ή "όρθια στοιχεία εντός εισαγωγικών", κατά περίπτωση, και αποσιωπητικά εντός αγκυλών όπου γίνονται περικοπές για λόγους συντομίας) ούτως, ώστε να αποσαφηνίζεται σε ποιό από αυτά γίνεται η εκάστοτε παραπομπή (βλ. ενδεικτικά παραδείγματα στις υποσημειώσεις / σημειώσεις υπ' αρ. 12, 14 και 15 παραπάνω). Σε κάθε πάντως περίπτωση, η ίδια η βραχυγραφία «ό.π.» οφείλει να αναγράφεται με όρθιους χαρακτήρες και όχι με *πλάγιους*, αφού, πέραν του ότι – εν μέρει μόνον – υποκαθιστά τίτλους πηγών οιασδήποτε κατηγορίας (βιβλίων, άρθρων κ.λπ.), αντιπροσωπεύει, συν τοις άλλοις, και τα στοιχεία της εκάστοτε έκδοσης!

Σε περιπτώσεις αλλεπάλληλων παραπομπών στην ίδια πηγή, στο πλαίσιο μίας ή και περισσοτέρων διαδοχικών υποσημειώσεων ή σημειώσεων, η βραχυγραφία «ό.π.» μπορεί να

χρησιμοποιηθεί μόνη της, χωρίς καν να προηγείται επώνυμο συγγραφέως, ή να αντικατασταθεί από την παρεμφερή ένδειξη «στο ίδιο»· εάν μάλιστα δεν μεταβάλλεται ούτε ο αριθμός της σελίδος (ή οι αριθμοί των σελίδων) σε σχέση με την αμέσως προηγούμενη παραπομπή, αρκεί μονάχα η ένδειξη «ό.π.» ή «στο ίδιο» (πρβλ. τα διεθνή αντίστοιχα “loc. cit.” και “ibid.”), ενώ, εάν η παραπομπή γίνεται σε διαφορετικό χωρίο του ιδίου κειμένου, τότε η ένδειξη «ό.π.» ή «στο ίδιο» οφείλει αυτονόητα να συνοδεύεται και από νέες αριθμητικές ενδείξεις σελίδων (όπως συμβαίνει σε ανάλογες περιπτώσεις μόνο με το “ibid.”). Στην υποσημείωση / σημείωση υπ’ αρ. 4, για παράδειγμα, γίνεται εκ νέου παραπομπή στον κατάλογο του Köchel, όπως και στην αμέσως προηγούμενη (χωρίς να μεσολαβεί παραπομπή σε κάποιαν άλλη πηγή), καίτοι σε διαφορετικό χωρίο του, πράγμα που επιβάλλει εν προκειμένω και την ανανέωση του αριθμού των σελίδων μετά την βραχυγραφία «ό.π.» (εναλλακτικά, εδώ θα μπορούσε επίσης να αναγραφεί: «Στο ίδιο, σ. 378-379»). Στις υποσημειώσεις / σημειώσεις υπ’ αρ. 9, 10 και 11, προσέτι, γίνονται αλλεπάλληλες παραπομπές σε ένα άρθρο του Webster: την πρώτη φορά η βιβλιογραφική αναφορά διατυπώνεται σε πλήρη μορφή με επιπρόσθετη παραπομπή και σε επιλεγμένους αριθμούς σελίδων, την δεύτερη φορά αρκεί η βραχυγραφία «ό.π.» από κοινού με έναν διαφορετικό αριθμό σελίδος που δηλώνει παραπομπή σε άλλο χωρίο του ιδίου κειμένου (εναλλακτικά: «Στο ίδιο, σ. 231»), ενώ την τρίτη φορά, όπου δεν προστίθεται καν αριθμός σελίδος, η παραπομπή αναφέρεται και πάλι στην σ. 231, όπως και η αμέσως προηγούμενη στην παραπάνω υποσημείωση / σημείωση (εναλλακτικά, εν τοιαύτη περιπτώσει: «Στο ίδιο»).

Σε σημεία στα οποία χρειάζεται να γίνουν παραπομπές σε δύο ή περισσότερες πηγές, αυτές παρατίθενται διαδοχικά – σε πλήρη ή συνοπτική μορφή, αναλόγως – στο πλαίσιο μίας ενιαίας υποσημειώσεως ή σημειώσεως (και όχι σε σειρά διαφορετικών υποσημειώσεων ή σημειώσεων!), χωριζόμενες μεταξύ τους με τελείες, άνω τελείες ή κόμματα (βλ. π.χ. τις υποσημειώσεις / σημειώσεις υπ’ αρ. 4 και 12-15). Σε αυτήν την τελευταία περίπτωση, όπου ως διαχωριστικό σημείο στίξεως επιλέγεται το κόμμα, συνιστάται προσέτι η συνδυαστική χρήση παρενθέσεων, όπως φαίνεται ειδικότερα στην υποσημείωση / σημείωση υπ’ αρ. 15, προκειμένου τα όρια των επιμέρους βιβλιογραφικών παραπομπών να διακρίνονται με μεγαλύτερη ευχέρεια απ’ ό,τι εάν η παρουσίασή τους γινόταν κατά τον ακόλουθο – καίτοι εξίσου αποδεκτό – εναλλακτικό τρόπο: «Πρβλ. επίσης Eisen – Sadie, ό.π., σ. 293, Feder, ό.π., σ. 987-989, και Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας […] Ο τέταρτος τύπος σονάτας […]”, ό.π., σ. 123 κ.εξ.».

Οι βιβλιογραφικές παραπομπές δεν μπορούν, προφανώς, να απουσιάζουν σε περιπτώσεις αυτούσιων παραθεμάτων προερχόμενων από οποιαδήποτε πηγή (τα οποία ενδέχεται να εμφανίζονται τόσο στο βασικό σώμα όσο και στις υποσημειώσεις ή τις σημειώσεις μιας εργασίας, όπως έχει αναφερθεί στην ενότητα 10.2), ούτε όμως και όταν ακόμη διατυπώνει κανείς πιο ελεύθερα, με δικά του λόγια, πληροφορίες που αντλεί από κάπου αλλού· *βασική υποχρέωση και ευθύνη του συντάκτη μιας επιστημονικής εργασίας αποτελεί η συστηματική και επαληθεύσιμη δήλωση των πηγών του, ειδάλλως μπορεί κάλλιστα να κατηγορηθεί για λογοκλοπή*! Με την βραχυγραφία «βλ.» («βλέπε»· πρβλ. τα διεθνή “see” / “s.”, “vide” / “vid.” / “v.” κ.λπ.) μπορεί κανείς να παραπέμψει εν γένει σε ένα ή περισσότερα κείμενα, απ’ όπου έχει ειδικότερα αντλήσει τις πληροφορίες του ή τα οποία έχει λάβει γενικότερα υπ’ όψιν του για ένα ζήτημα που αναπτύσσει στο δικό του κείμενο. Με την ένδειξη «πρβλ.» («παράβαλε», δηλαδή «σύγκρινε»· πρβλ. τα διεθνή “cf.”, “vgl.” κ.λπ.), από την άλλη πλευρά, υποδεικνύεται συμπληρωματικά ένα κείμενο στο οποίο εκτίθενται παρόμοιες ή ακόμη και αντίθετες πληροφορίες είτε απόψεις σε σχέση με ό,τι επικαλείται ή υποστηρίζει ένας συγγραφέας στο δικό του κείμενο.

Τέλος, θα πρέπει να επισημανθεί ότι κάθε υποσημείωση ή σημείωση, ακόμη και η πιο μικρή σε έκταση (βλ. π.χ. τις υποσημειώσεις / σημειώσεις υπ’ αρ. 10 και 11 παραπάνω), οφείλει να συντάσσεται όπως μία (τουλάχιστον) ολοκληρωμένη περίοδος, δηλαδή να ξεκινά με κεφαλαίο γράμμα και να αποπερατώνεται πάντοτε με την προσθήκη τελείας ή άλλου κατάλληλου σημείου στίξεως (ερωτηματικού, θαυμαστικού ή αποσιωπητικών).

Στην παρούσα μονογραφία, το σύστημα βιβλιογραφικών παραπομπών σε υποσημειώσεις έχει εφαρμοσθεί σε ολόκληρο το πρώτο μέρος, ήτοι στα κεφάλαια 1-6, καθώς και στην Εισαγωγή.

Αντίθετα, στο δεύτερο μέρος (κεφάλαια 7-9), το οποίο έχει την μορφή γλωσσαρίου, ακολουθείται ένα εναλλακτικό σύστημα παραπομπών που είναι καταλληλότερο για λήμματα εγκυκλοπαιδειών, λεξικών κ.λπ., όπου η εισαγωγή υποσημειώσεων ή σημειώσεων είναι εν γένει ασυνήθιστη. Σε αυτήν την περίπτωση, οι βιβλιογραφικές παραπομπές γίνονται σε ευσύνοπτη μορφή εντός του κειμένου και συγκεκριμένα είτε εντός παρενθέσεων είτε στο πλαίσιο αυτοτελών φράσεων ή περιόδων του λόγου, με αναφορά στις πλήρεις βιβλιογραφικές εγγραφές που περιλαμβάνονται στην τελική Βιβλιογραφία. Οι συνοπτικές αυτές παραπομπές είναι της μορφής: [επώνυμο συγγραφέως ή συγγραφέων], [χρονολογία]: [αριθμοί σελίδων (δίχως άλλη συνοδευτική ένδειξη)] ή της ελαφρώς διαφορετικής συντακτικά μορφής: [επώνυμο συγγραφέως] ([χρονολογία]): [αριθμοί σελίδων]· π.χ. «Caplin, 1998: 12-13» ή «Caplin (1998): 12-13». Σε συνάρτηση με όσα αναφέρθηκαν στο τέλος της προηγούμενης ενότητος του παρόντος κεφαλαίου, εάν χρησιμοποιούνται δύο ή περισσότερα κείμενα του ιδίου συγγραφέως που έχουν επιπλέον δημοσιευθεί και την ίδια χρονιά, τότε στην τελική Βιβλιογραφία η χρονολογία της έκδοσής τους συνοδεύεται απαραιτήτως και από ένα γράμμα της ελληνικής ή της λατινικής αλφαβήτου (π.χ. «1998α» ή «1998a», «1998β» ή «1998b», «1998γ» ή «1998c» κ.ο.κ.), προκειμένου με την ίδια αυτή μορφή να εισάγεται και στις ευσύνοπτες παραπομπές που γίνονται σε καθένα από αυτά τα κείμενα, χωρίς να προκαλείται οιαδήποτε σύγχυση μεταξύ τους ελλείψει άλλων δεδομένων ταυτοποίησής τους.

Η χρήση του συστήματος αυτού είναι πολύ απλή, αφού σε κάθε παραπομπή επαναλαμβάνεται στερεοτυπικά η συνοπτική "ταυτότητα" (επωνύμου και χρονολογίας) που αντιπροσωπεύει μία συγκεκριμένη βιβλιογραφική εγγραφή, με μόνη μεταβλητή τους αριθμούς των σελίδων. Επιπλέον, σε περιπτώσεις αλλεπάλληλων παραπομπών στην ίδια πηγή επιτρέπεται, εναλλακτικά, και η χρήση της ενδείξεως «στο ίδιο», συνοδευόμενη από αριθμούς σελίδων ή όχι, ανάλογα με την περίσταση. Ωστόσο, η εφαρμογή του εν λόγω συστήματος παραπομπών δεν πρέπει να αναμειγνύεται με την εφαρμογή του άλλου σε ένα και το αυτό κείμενο (ή, έστω, αυτοτελές κεφάλαιο / δοκίμιο στο πλαίσιο ευρύτερης έκδοσης)! Το παρόν σύστημα, όπως προαναφέρθηκε, χρησιμοποιείται προκειμένου οι βιβλιογραφικές παραπομπές να παρεμβάλλονται στην ροή ενός κειμένου αντί να εισάγονται σε υποσημειώσεις ή σημειώσεις. Πολλοί, εντούτοις, το εφαρμόζουν εσφαλμένα σε σειρά υποσημειώσεων ή σημειώσεων, υποβάλλοντας έτσι τον αναγνώστη του κειμένου τους σε μία ολότελα καταχρηστική "διπλή παραπομπή" – από το βασικό σώμα του κειμένου στην υποσημείωση ή την σημείωση και από την ευσύνοπτη παραπομπή που εμφανίζεται εκεί στην πλήρη "αποκωδικοποίησή" της που παρέχει κατ' αποκλειστικότητα η τελική Βιβλιογραφία! Στην πραγματικότητα, εφ' όσον επιλέγει κανείς να εφαρμόσει *αυτό* το σύστημα βιβλιογραφικών παραπομπών, έχει το δικαίωμα να χρησιμοποιήσει υποσημειώσεις ή σημειώσεις μόνο για συμπληρωματικά σχόλια ή παραθέματα που εμφανίζονται στο περιθώριο του βασικού κειμένου (προσθέτοντας βεβαίως εκεί, εν τοιαύτη περιπτώσει, και όσες ευσύνοπτες βιβλιογραφικές παραπομπές κρίνονται απαραίτητες). Αντίθετα, στο προηγούμενο σύστημα παραπομπών που παρουσιάσθηκε, οι υποσημειώσεις ή σημειώσεις μπορούν να χρησιμεύσουν είτε αποκλειστικά για την καταχώριση των βιβλιογραφικών παραπομπών, είτε για συμπληρωματικά σχόλια ή παραθέματα (συνοδευόμενα, ασφαλώς, και από τις αναγκαίες παραπομπές στις πηγές τους), είτε ακόμη για οτιδήποτε από τα παραπάνω κατά τρόπον συνδυαστικό.

Βιβλιογραφία

Heinrich Birnbach, “Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung”, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 4/34, 22 Αυγούστου 1827, σ. 269-272· “Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung (Fortsetzung)”, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 4/35, 29 Αυγούστου 1827, σ. 277-281· “Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung (Fortsetzung)”, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 4/36, 5 Σεπτεμβρίου 1827, σ. 285-287· “Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung (Schluß)”, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 4/37, 12 Σεπτεμβρίου 1827, σ. 293-295· “Ueber die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung (Fortsetzung, welche die zweite Form eines Tonstücks in der harten Tonart enthält)”, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 4/45, 7 Νοεμβρίου 1827, σ. 361-363· “Ueber die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung (Fortsetzung, welche die zweite Form eines Tonstücks in der harten Tonart enthält – Schluß)”, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 4/46, 14 Νοεμβρίου 1827, σ. 369-373· “Ueber die Form des ersten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u. s. w. in der weichen Tonart”, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 5/14, 2 Απριλίου 1828, σ. 105-108· “Ueber die Form des ersten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u. s. w. in der weichen Tonart (Schluss)”, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 5/15, 9 Απριλίου 1828, σ. 113-117· “Ueber die Form des zweiten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u. s. w.”, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 5/37, 10 Σεπτεμβρίου 1828, σ. 293-297· “Zu der Formenlehre einer Sonate u. s. w. (Schluss): 1. Menuett und Scherzo; 2. Variation; 3. Finale”, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 5/44, 29 Οκτωβρίου 1828, σ. 423-426.

John Wall Callcott, *A musical grammar, in four parts: I. Notation, II. Melody, III. Harmony, IV. Rhythm*, West & Blake – Manning & Loring, Boston 1810 [αρχική έκδοση: London 1806].

William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998.

Thomas Christensen (επιμ.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, München – Kassel 1997 (10. Auflage) [πρώτη έκδοση: 1976].

Hans Heinrich Eggebrecht και Albrecht Riethmüller (επιμ.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1972-2006, 6 τόμοι [επιλεγμένα λήμματα].

Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Sachteil*, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1994-1998, 9 τόμοι [επιλεγμένα λήμματα].

Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica, con un saggio sopra l' arte di suonare il violino*, Tomo secondo, Michele Puccinelli, Roma 1796.

James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006.

Ottokar [Otakar] Hostinský, *Die Lehre von den musikalischen Klängen. Ein Beitrag zur aesthetischen Begründung der Harmonielehre*, H. Dominicus, Prag 1879.

Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*, Erster & Zweyter Theil in 3 Abtheilungen, G. J. Decker – G. L. Hartung, Berlin – Königsberg 1774 [πρώτη έκδοση: 1771], 1776, 1777 και 1779.

Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* – [*Erster Theil*], Adam Friedrich Böhme, Leipzig – Rudolstadt 1782· *Versuch einer Anleitung zur Composition – Zweyter Theil*, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1787· *Versuch einer Anleitung zur Composition – Dritter und lezter Theil, nebst einem vollständigen Register über alle drey Theile*, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1793.

Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Johann André, Offenbach am Main 1802.

Joel Lester, *Compositional theory in the eighteenth century*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1992.

Adolph Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, 4 Theile, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1837, 1838, 1845 και 1847 [με πολλές, εν μέρει αναθεωρημένες, επανεκδόσεις εκάστου τόμου].

Ulrich Michels, *Άτλας της μουσικής*, 2 τόμοι, μτφρ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1994 και 1995.

Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Paris 1722.

Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Prault fils, Paris 1737.

Leonard G. Ratner, *Classic music: Expression, form, and style*, Schirmer Books, New York 1980.

Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens* (dritte, erweiterte und neugestaltete Ausgabe), Universal Edition, Wien 1973.

Anton Reicha, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, μτφρ. Carl Czerny, A. Diabelli & Co, Wien [1832-1835], Band I / Theile 1-3: *Die Abhandlung von der praktischen Harmonie* [= *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Gambaro, Paris 1818]· Band II / Theil 4: *Die Abhandlung von der Melodie* [= *Traité de mélodie*, J. L. Scherff, Paris 1814]· Band III / Theile 5-7: *Die Abhandlung von der höheren musikalischen Composition oder vom Contrapunkt, den Imitationen und den Canons* [= *Traité de haute composition musicale*, 1e partie, Zetter & Cie, Paris 1824]· Band IV / Theile 8-10: *Die Abhandlung von der Fuge, und von der Kunst, seine Ideen zu benützen, oder dieselben zu entwickeln* [= *Traité de haute composition musicale*, 2e partie, Zetter & Cie, Paris 1826].

Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1929 (10. Auflage) [πρώτη έκδοση: Leipzig 1880, ως *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*].

Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset. Erstes Capitel. De Rhythmopoeïa, oder von der Tactordnung*, Emerich Felix Bader, Regensburg – Wien 1752 / Johann Jacob Lotter, Augsburg 1752 – δεύτερη έκδοση (ανατύπωση): Johann Leopold Montag, Regensburg 1754· [*Zweites Capitel*]. *Grundregeln zur*

Tonordnung insgemein, Abermal durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen, Christian Ulrich Wagner, Ulm – Regensburg 1755· [*Drittes Capitel*]. *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, Zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein. Wieder durchaus mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen*, [Christian Ulrich Wagner], [Ulm –] Regensburg 1757· *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung, nämlich das versprochene vierte Capitel. Abermal durchaus mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen*, Johann Jacob Lotter, Augsburg 1765· *Fünftes Capitel. Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct, über die durchgehend- verwechselt- und ausschweifenden Noten &c. Theils auf Borg und theils auf eigne Gefahr mit musikalischen Exempeln abgefaßt, und wieder gesprächweise vorgetragen*, Christian Ulrich Wagner, Ulm – Regensburg 1768 / Johann Jacob Lotter, Augsburg 1768.

Fred Ritzel, *Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Breitkopf und Härtel (Neue Musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 1), Wiesbaden 1968.

Charles Rosen, *Sonata forms*, W. W. Norton & Company, New York – London 1988 (revised edition).

Stanley Sadie και John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, 29 τόμοι [επιλεγμένα λήμματα].

Heinrich Schenker [υπό το ψευδώνυμο "Ein Künstler"], *Neue musikalische Theorien und Phantasien – Erster Band: Harmonielehre*, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart – Berlin 1906.

Arnold Schoenberg, *Fundamentals of musical composition*, επιμ. Gerald Strang και Leonard Stein, Faber & Faber, London 1967.

Arnold Schoenberg, *Structural functions of harmony*, επιμ. Leonard Stein, Ernest Benn – W. W. Norton & Company, London – New York 1969 (second, revised edition) [πρώτη έκδοση: 1954].

Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal-Edition, Wien 1922 (3. vermehrte und verbesserte Auflage) [πρώτη έκδοση: 1911].

François Guillaume Vial, *Arbre généalogique de l'harmonie*, Paris [1767].

Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst (zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere)*, 3 Bände, B. Schott, Mainz 1817-1821.

Carl Friedrich Weitzmann, *Der übermäßige Dreiklang*, T. Trautwein – J. Guttentag, Berlin 1853.

Carl Friedrich Weitzmann, *Der verminderte Septimenakkord*, Hermann Peters, Berlin 1854.

Σόλων Μιχαηλίδης, *Αρμονία της σύγχρονης μουσικής*, Φ. Νάκας, Αθήνα [1946 / αρχική έκδοση: Λεμεσός 1945· δύο τόμοι με ενιαία σελιδαρίθμηση].

Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2004.

Γιώργος Φιτσιώρης, *Τα χορικά του Μπαχ, ενταγμένα σε μία ευρύτερη ιστορική περίοδο συνθετικών και θεωρητικών αναζητήσεων (15ος – 18ος αιώνας)*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2010.